

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

ARQUITECTURA DOMÉSTICA ROMANA

LA DENOMINADA CASA DEL MITREO (MÉRIDA).



SERGIO MARTÍN VIME



LA DENOMINADA CASA DEL MITREO (MÉRIDA) Sergio Martín Vime

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN.

ARQUITECTURA DOMÉSTICA ROMANA.

LA DENOMINADA CASA DEL MITREO.
(MÉRIDA).

Sergio Martín Vime.

AGRADECIMIENTOS.

Es obligado comenzar estas líneas expresando mi gratitud a D. Manuel Bendala Galán y D. Joaquín Barrio Martín, Catedrático y Profesor titular del Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid respectivamente, por la colaboración y ayuda prestada como codirectores de este Trabajo de Investigación.

Me gustaría transmitir mi agradecimiento a D. Pedro Mateos Cruz, Director Científico del Consorcio de la Ciudad Monumental, Histórico-Artística y Arqueológica de Mérida y del también emeritense Instituto de Arqueología (CSIC), por sus consejos y por facilitar mi labor durante mis estancias en la ciudad. Del mismo modo, querría extender este agradecimiento a las distintas personas y departamentos de ambas instituciones que me han ayudado durante la realización de este trabajo: documentación, biblioteca...

Debo agradecer la colaboración brindada desde el Museo Nacional de Arte Romano, especialmente a D. José María Álvarez Martínez y D. Agustín Velázquez Jiménez, por habernos permitido consultar la memoria de excavación inédita del yacimiento.

También quiero reseñar mi agradecimiento a D. Rafael Mesa Hurtado, arquitecto y director del proyecto de cubrición y restauración de la Casa del Mitreo por permitirnos consultar la documentación de que disponía sobre el yacimiento y facilitarnos la planimetría que utilizamos en este trabajo.

Debo hacer constar mi agradecimiento a la empresa Gráficas MANFAR por la realización de la impresión de este libro.

Por último, una mención especial a mi familia, sin cuya paciencia y colaboración, mi trabajo nunca habría llegado a este punto.

A todos ellos,
GRACIAS.

ÍNDICE.

| | |
|--|-----|
| Introducción..... | 1 |
| BLOQUE I. <u>ARQUITECTURA ROMANA</u> | 5 |
| - Arquitectura doméstica | 7 |
| - Problemas en el estudio de la arquitectura doméstica..... | 7 |
| - Tipos de casa en la Hispania romana | 14 |
| - La domus | 17 |
| - Expansión de la casa itálica por la Península Ibérica..... | 27 |
| BLOQUE II. <u>EL CASO DE AUGUSTA EMERITA</u> | 30 |
| - Fundación de la colonia y planteamiento del urbanismo emeritense | 30 |
| - El área periurbana | 37 |
| - Arquitectura doméstica en <i>Augusta Emerita</i> | 45 |
| - La Casa del Mitreo | 49 |
| - Localización y entorno geográfico..... | 49 |
| - Historia de la investigación | 52 |
| - Estructura..... | 56 |
| - Elementos decorativos..... | 68 |
| • El Mosaico romano en Hispania..... | 68 |
| - Cronología | 68 |
| - Talleres y técnica musivaria | 71 |
| - Temática de los mosaicos hispanos | 75 |
| - Ubicación de los mosaicos emeritenses | 79 |
| - Mosaicos de la Casa del Mitreo..... | 80 |
| - Descripción de los mosaicos | 80 |
| - El Mosaico Cosmogónico | 85 |
| • Pintura romana en Hispania..... | 113 |
| - Cronología | 113 |
| - Talleres y técnica pictórica..... | 117 |
| - La pintura romana en <i>Augusta Emerita</i> | 119 |
| - La pintura mural en la Casa del Mitreo..... | 122 |
| • Columnas..... | 144 |

| | |
|--|-----|
| BLOQUE III. <u>CONSERVACIÓN DE LA CASA DEL MITREO.</u> | 146 |
| - Preocupación por la conservación | 146 |
| - Normativa..... | 147 |
| - Procesos de conservación y restauración..... | 152 |
| - La conservación de la Casa del Mitreo..... | 154 |
| - Agentes de alteración y procesos de deterioro | 154 |
| - Proceso de conservación de la Casa del Mitreo..... | 160 |
| •Proyecto de conservación y musealización..... | 163 |
| • La conservación de los pavimentos de mosaico | 168 |
| - Conservación del Mosaico Cosmogónico..... | 173 |
| • La conservación de las pinturas murales..... | 175 |
| - Causas de deterioro de las pinturas..... | 175 |
| - Diagnóstico..... | 177 |
| - Tratamiento de conservación de las pinturas murales .. | 179 |
| Conclusiones..... | 185 |

Material gráfico.

Bibliografía.

INTRODUCCIÓN.

Ya desde la Prehistoria, el instinto de supervivencia ha obligado al ser humano a buscar refugio de sus depredadores y de las inclemencias de la naturaleza en cuevas y cabañas. Esta necesidad es extensible a la mayoría de los animales que viven en los entornos salvajes, pero sin duda fue la inteligencia y la capacidad de organización del hombre lo que le permitió desarrollar la técnica para construir los grandes rascacielos que hoy es capaz de erigir.

El lugar de residencia ha sido desde antiguo un modo de distinción. La distancia no es sólo física entre la residencia un individuo que habita en la acrópolis del poblado y otro que vive extramuros. Esta diferenciación, casi con toda seguridad, obedecerá a la pertenencia de ambos sujetos a distintos estratos sociales y económicos.

Así, el estudio de la arquitectura, que es un reflejo de la jerarquización de las sociedades, nos permite conocer mejor la organización social y económica del ser humano a lo largo de la Historia. A través de los restos que salgan a la luz durante la excavación de un edificio podremos establecer su funcionalidad en la época en la que fue construido y ponerlo en relación con otros edificios similares construidos en otros momentos o en otros lugares. Para ello tendremos que interpretar distintos elementos, como: las estructuras que lo componen, la riqueza de los materiales con los que fue construido y decorado, los instrumentos de la cultura material que se han conservado en el entorno del edificio...

A lo largo de la historia, las viviendas no han sido el tipo de estructuras arquitectónicas en las que inicialmente se han centrado las investigaciones de arqueólogos e historiadores. Fascinados por el ideal romántico de las ruinas de civilizaciones anteriores, los viajeros y eruditos modernos encaminaron sus esfuerzos hacia el conocimiento de los elementos arquitectónicos más monumentales de cada cultura antigua, aquellos cuyos restos podían ser apreciados a simple vista sin necesidad de llevar a cabo ningún tipo de excavación¹. Así ocurrió, por ejemplo, con las pirámides egipcias de Gizeh o la *summa cavea* del teatro de

¹ ABASCAL PALAZÓN, J.M. y ALMAGRO CORBEA, M., “Segobriga. Parque Arqueológico de una comarca en expansión”, en IGLESIAS GIL, J.M. (ed.), *Actas de los XI Cursos monográficos sobre el Patrimonio Histórico (Reinosa, Julio 2000)*, Santander, Universidad de Cantabria, 2000, pp. 274.

Mérida, que lejos de cualquier interpretación basada en datos históricos, recibió el apelativo popular de las “Siete sillas”. Este interés por el descubrimiento de grandes estructuras se mantendría en las grandes expediciones arqueológicas del siglo XIX y principios del XX, donde el único tipo de estructuras domésticas que centraban la atención de los excavadores eran los grandes palacios con el fin recuperar objetos antiguos.

El origen del interés hacia la vivienda como estructura arquitectónica con una entidad propia podría establecerse en el descubrimiento de Herculano y Pompeya en el siglo XVIII. En los primeros momentos, el interés en torno a estos yacimientos giraría en torno a la obtención de elementos antiguos descontextualizados, como ocurre en el resto de los ambientes a los que se acerca la arqueología. Pero en momentos relativamente recientes, cuando el hombre se dé cuenta de que un estudio más riguroso de las viviendas le reportará importantes conocimientos de las sociedades clásicas, serán los avances llevados a cabo en Pompeya los que sienten las bases para el cambio hacia una arqueología moderna basada en estudios científicos y no meramente en la obtención de antigüedades. Pompeya sería un excelente laboratorio donde arqueólogos y restauradores pusieron en práctica muchas de las técnicas que han permitido que la arqueología haya evolucionado hacia el horizonte que conocemos hoy².

Ya en la Península Ibérica, a lo largo del siglo XX se realizan una serie de excavaciones que, con las limitaciones de la arqueología del momento, estudian las viviendas descubiertas en importantes ciudades antiguas, como Ampurias, Numancia, Itálica, Mérida... Son excavaciones que adolecen de esta búsqueda de grandes estructuras decoradas pertenecientes a las viviendas de individuos importantes, como puso de manifiesto Alberto Balil³, uno de los principales impulsores del estudio de la vivienda hispanorromana. Afortunadamente, el panorama en torno al estudio de las estructuras domésticas romanas en nuestro país está cambiando. En este sentido, se están llevando a cabo una serie de acciones

² STUBBS, J.H., “Protección y exhibición de estructuras excavadas”, en PRICE, N.S. (ed.), *La conservación en excavaciones arqueológicas con particular referencia al área del Mediterráneo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 85-101.

³ BALIL ILLANA, A., *Casa y urbanismo en la España antigua*, III, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1972.

que constituyen un interesante punto de partida sobre el que trabajar para lograr un conocimiento pleno de la vivienda romana en la Península Ibérica. Entre estas actividades destacan: la publicación de monografías sobre la vivienda en Hispania (Miguel Beltrán⁴) o en el Imperio Romano (Pierre Gros⁵); la celebración de congresos sobre la casa hispanorromana⁶; la revisión de excavaciones antiguas (Ampurias⁷, i.e.); o la realización -y publicación- de excavaciones con metodología arqueológica moderna de una serie de *domus* que aportan nuevos datos sobre el modo de vida de la sociedad hispana en época romana⁸.

En este Trabajo de Investigación realizaremos una aproximación a la arquitectura doméstica de época romana. Comenzaremos realizando un estudio del tipo de vivienda más habitual entre las clases privilegiadas en época romana, la Casa de atrio y peristilo, y su evolución a lo largo del tiempo para, a continuación, centrarnos en el estudio de la *domus* emeritense conocida como Casa del Mitreo.

Hasta el presente no se ha llevado a cabo un análisis en profundidad de este yacimiento más allá de la realización de una serie de excavaciones y del estudio de sus estructuras decorativas, desconociéndose cuatro aspectos fundamentales para llegar a comprender la *domus* en su conjunto:

- la estructura completa: aún hay partes que no han sido excavadas y estudiadas. No se conocen los límites Este y Sur del yacimiento, y su estudio se hace complicado al encontrarse en los límites del solar adquirido por el Estado, rodeado por importantes vías de comunicación que hacen poco probable su excavación por el momento. Parece que las termas que forman

⁴ BELTRÁN LLORIS, M., “La casa hispanorromana. Modelos”, *Bolskan*, nº 20, 2003, pp. 13-63.

⁵ GROS, P., “L’habitat dans les provinces occidentales”, *L’architecture romaine : du début du III^e siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire*, v. 2, *Maisons, palais, villas et tombeaux*, “Les manuels d’art et d’archéologie antiques”, París, Picard D.L., 1996.

⁶ *Actas de la casa urbana hispanorromana*, Zaragoza, 1991.

⁷ MAR, R. y RUÍZ DE ARBULO, J., *Ampurias romana: Historia, arquitectura y arqueología*, Sabadell, AUSA, 1993.

⁸ BEJARANO OSOIO, A., “La evolución histórica de un solar periurbano en la ciudad de Augusta Emerita: la intervención de las antiguas “naves de Resti””, *Bolskan*, nº 20, 2003, pp. 83-92; CHAMIZO DE CASTRO, J.J., “Nuevos datos sobre la *domus* situada al sur del foro de la Colonia: división espacial y diacronía”, *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 9, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 2003, pp. 243-260; GIJÓN GABRIEL, E., *Informe preliminar sobre las excavaciones practicadas en la “Casa del Mitreo” durante los meses de Julio a Octubre de 1994*. Inédita.

parte del conjunto arqueológico pertenecerían a la *domus*⁹, pero no se ha excavado el espacio intermedio entre ambas estructuras, por lo que esta relación no ha sido comprobada arqueológicamente por el momento, dando lugar a opiniones encontradas¹⁰.

- la cronología: la excavación de la *domus* se produjo en los años 60 del siglo XX y el establecimiento de su cronología se realizó en base a los estilos decorativos que ornamentaban la vivienda¹¹. Recientemente se apuntaron datos cronológicos sobre el abandono de parte de la casa como consecuencia de un incendio¹², pero no se ha realizado un estudio cronológico integral para la *domus* en general.

- la funcionalidad: la riqueza de la ornamentación con la que se decoran las distintas estancias que componen la denominada Casa del Mitreo hacen suponer que se tratase de un edificio de gran importancia, posiblemente la mansión de un individuo relevante en la sociedad emeritense¹³. Sin embargo, la presencia de algunos elementos –el mosaico cosmogónico, el programa iconográfico de temática báquica en las pinturas halladas en la cisterna- han permitido a algunos investigadores apuntar otros posibles usos de la mansión (sede de un *collegium* dedicado al culto de Mitra, i.e.)

- el papel en la ciudad: la Casa del Mitreo se encuentra extramuros de la antigua *Augusta Emerita*, pero muy próxima a la muralla y en relación con el Cardo Máximo. Para llegar a un conocimiento profundo del yacimiento hay que estudiar la casa en relación con su entorno: con las vías de comunicación, con las necrópolis, con las instalaciones industriales, con el gran templo mitraico que se supone habría bajo la actual plaza de toros...

Este estudio ha sido realizado teniendo en cuenta las investigaciones llevadas a cabo sobre la *domus* con anterioridad y la observación directa del propio yacimiento. Nuestra pretensión es poder realizar una Tesis doctoral que dé respuestas a las cuestiones anteriormente descritas y que permita llegar a un conocimiento global sobre la denominada Casa del Mitreo de Mérida.

⁹ GARCÍA SANDOVAL, E., *El mosaico cosmogónico de Mérida*, Valladolid, Server-Cuesta, 1970, p. 5.

¹⁰ ABAD CASAL, L., *La pintura romana en España*, Tomo I, Universidad de Alicante, 1982, p. 64.

¹¹ ARCE, J., “El Mosaico Cosmológico de Augusta Emerita y las Dionisyaca de Nonno de Panapolis”, en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M^a. (ed), *El Mosaico Cosmogónico de Mérida. Eugenio García Sandoval, in Memoriam*, “Cuadernos Emeritenses nº 12”, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 1996, pp. 98.

¹² GIJÓN GABRIEL, E., *ibidem*.

¹³ ARCE, J., *op cit.*, pp. 99-102.

BLOQUE I. ARQUITECTURA ROMANA.

La arquitectura es el arte o la ciencia de proyectar y construir edificios perdurables. Con objeto de crear obras adecuadas a su propósito, la arquitectura debe seguir unas reglas que ya fijó Vitrubio en el siglo I a.C.: *firmitas*, *utilitas* y *venustas* (resistencia, funcionalidad y belleza).

Sobradamente conocidos son los grandes ejemplos de arquitectura pública realizados por la civilización romana. Estas construcciones manifiestan el poderío de una sociedad que basaba su razón de ser en la representación. Los arquitectos romanos generalizaron elementos constructivos -el arco, la bóveda y la cúpula- que les permitieron crear edificios públicos con grandes espacios abiertos en los que llevaban a cabo rituales que potenciaron el engrandecimiento del Imperio Romano.

En menor medida conocemos las viviendas en las que habitaban los ciudadanos romanos, y menor es su conocimiento cuanto inferior era el estrato social al que pertenecían sus propietarios. Así, nuestro conocimiento sobre la arquitectura doméstica se basa en los datos obtenidos durante el estudio de una serie de mansiones de las clases altas de la sociedad romana, tanto rurales (*villae*) como urbanas (*domus*).

El ciudadano romano se identifica con su casa, en la que vive con su familia en sentido amplio, incluyendo familiares, directos e indirectos, y esclavos. La *domus* no es sólo el lugar donde el señor reside, también trabaja y hace vida social en la parte pública de la vivienda¹⁴. Así, los restos de viviendas romanas conservados constituyen un documento de primer orden para el estudio de la historia social. El análisis de algunas de estas *domus* nos ofrece una información muy valiosa para el conocimiento de la arquitectura privada y la urbanística romanas. Es en su vivienda particular, en su hogar, donde los ciudadanos romanos plasman sus inquietudes, en mayor o menor sintonía con las estrictas imposiciones del arte oficial¹⁵. Estos aspectos relacionados con la personalidad del propietario no se manifiestan tanto en la estructura arquitectónica de la casa, que con el paso del tiempo pasará a realizarse de un modo más o menos estandarizado, sino en las formas artísticas empleadas en su decoración,

¹⁴ Complutum, la ciudad de las ninfas. Viaje virtual a una ciudad romana. Catálogo de la exposición. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 14 de Octubre de 2004 a 9 de Enero de 2005, Madrid, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2004, p. 57.

¹⁵ McKAY, A. G., *Houses, villas and palaces in the Roman world*, "Aspects of Greek and Roman life", Londres, Thames and Hudson, 1975, p. 12. "Las formas domésticas tienden a ser influidas por condiciones locales y climáticas más que los templos o las tumbas".

el mosaico y la pintura sobre todo. Así, el desarrollo de las técnicas decorativas a lo largo del tiempo será un excelente recurso para que los artesanos plasmen elementos característicos de la sociedad de cada momento.

A través del estudio de estas residencias señoriales podemos conocer las técnicas empleadas por los arquitectos antiguos y acercarnos a la mentalidad de la clase aristocrática romana: sus gustos, los cultos que realizaban... Todo está relacionado con la ostentación en una sociedad en la que todos quieren ascender, sobre todo en sus capas más altas, entre las que se agudiza la rivalidad por el lujo¹⁶.

Conocemos algunas de estas mansiones en la Península Ibérica (Ampurias, Itálica, Mérida...) y en todo el Imperio, pero sin duda la mayor concentración de casas señoriales conservadas se encuentra en la Península Italiana, en las cercanías de Nápoles. La erupción del Vesubio el 24 de Agosto del año 79 de nuestra era provocó la repentina destrucción de una serie de núcleos de población en la Campania, entre los que destacan Herculano y Pompeya. Este suceso conmocionó a Roma y supuso un gran desastre para los habitantes de la zona. Sin embargo, la lava y las cenizas sepultaron estas ciudades, conservándolas como congeladas en el tiempo¹⁷. Nada ha modificado el aspecto que estos núcleos urbanos presentaban hace dos mil años -ni la transformación, ni la reconstrucción, ni la invasión, ni su nueva ocupación- llegando hasta nosotros en un excelente estado de conservación incluso elementos tan frágiles como las balaustradas de madera de los balcones de Herculano. Este aislamiento con respecto a la evolución del tiempo ha hecho las delicias de historiadores y arqueólogos desde que las ruinas comenzaran a ser excavadas bajo el mecenazgo de Carlos III, ya que ha permitido conocer el modo de vida de las opulentas familias italianas de la Campania a finales del siglo I d.C.

Así, son estas ciudades campanas aquellas a través de las cuales conocemos mejor las características de la arquitectura doméstica romana: diferentes tipos de plantas, variedades en la decoración de las viviendas, múltiples objetos relacionados con la vida cotidiana... elementos que, como la arqueología ha demostrado, se extendieron por todo el Imperio.

¹⁶ *Complutum, la ciudad de las ninfas. Viaje virtual a una ciudad romana. Catálogo de la exposición. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 14 de Octubre de 2004 a 9 de Enero de 2005*, Madrid, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2004, p. 58.

¹⁷ STIERLIN, H., "Las ciudades destruidas por el Vesubio: Pompeya, Herculano y Stabias", en *El Imperio Romano: Desde los etruscos a la caída del Imperio Romano*, "Arquitectura Mundial de Taschen", Italia, Taschen, 1997, p. 95.

ARQUITECTURA DOMÉSTICA.

PROBLEMAS Y SOLUCIONES EN EL ESTUDIO DE LA ARQUITECTURA DOMÉSTICA.

La arquitectura doméstica conjuga una serie de factores que han hecho que tradicionalmente recibiera poca atención por parte de los investigadores del mundo clásico, centrados principalmente en el estudio del urbanismo y de los grandes monumentos que decoraban las ciudades romanas. Excepcionales son los casos de Herculano y Pompeya, donde el estudio se ha centrado en las viviendas, conservadas como en ninguna otra parte del Imperio romano al encontrarse sepultadas bajo la lava y las cenizas del Vesubio.

Sin embargo, en el resto del Imperio en general y en la Península Ibérica en particular, las estructuras domésticas se han conservado de manera muy desigual. Al no tener una capa de lava que las ocultara y protegiera, las casas de época romana sirvieron de cantera a culturas posteriores que se establecieron sobre las ciudades antiguas, destruyendo sus estructuras arquitectónicas y generando un registro arqueológico que no siempre es fácilmente inteligible¹⁸. Esta idea la ilustra claramente Goethe al decir “Roma sucede a Roma, la nueva a la antigua y en cada una de ellas se unen todas las Romas, actuales y pasadas”, premisa que puede extenderse a todas las ciudades con distintas fases de ocupación y que demuestra que la ciudad es un “organismo vivo”¹⁹.

Esta amalgama de elementos constructivos de distintos periodos ha provocado que algunas estructuras no fueran bien diferenciadas, generando una documentación incompleta o con falta de rigor (hipótesis obsoletas, errores en la publicación de plantas de edificios...). Y eso cuando los hallazgos eran publicados, ya que en multitud de ocasiones los restos tenían tan poca entidad que no merecían la atención de los investigadores. Eran otros tiempos, y la arqueología se centraba en la identificación de las unidades vitrubianas o en la búsqueda de materiales que por su belleza justificaran socialmente el trabajo del arqueólogo. Sobra decir que la metodología con la que se desarrollaron estas excavaciones antiguas deja mucho que desear desde el punto técnico, pues no se relacionaban unas estructuras con otras para establecer su cronología, sino que se basaban en criterios tan poco sólidos como la adscripción

¹⁸ CABALLOS RUFINO, A. *et alli*, “Las casas”, *Itálica arqueológica*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, p. 80; ABASCAL PALAZÓN, J.M. y ALMAGRO CORBEA, M., *ibidem*.

¹⁹ RODRÍGUEZ TEMIÑO, I., *Arqueología urbana en España*, Barcelona, Ariel, 2004, p. 59.

estilística de las decoraciones pictóricas y musivarias, que sólo pueden ofrecer una datación *post quem non*. Así, abundan las publicaciones basadas en pintura mural y mosaicos de gran calidad de algunas casas señoriales, hecho que ha ido en detrimento del conocimiento global de la vivienda. De esta manera lo hizo constar Alberto Balil al afirmar que “ninguna casa romana había sido publicada como conjunto”²⁰.

No sólo fue la conservación de los restos, sino también el criterio del arqueólogo lo que priorizó el conocimiento de un tipo de estructura concreto, las suntuosas mansiones de la *nobilitas* romana, frente a otras construcciones más modestas, ofreciendo una visión sesgada de la arquitectura doméstica de época romana²¹.

La actuación en áreas urbanas limita la posibilidad de realizar excavaciones en extensión que descubran estructuras completas, siendo obligatorio circunscribirse a los límites que impone la administración: el **solar**. Esta limitación genera una serie de “islotes” de estructuras arquitectónicas que nos impide tener una visión de conjunto de la estructura de la ciudad antigua²².

A todos estos problemas hay que sumar el factor económico. Excavar una *domus* romana es una labor muy costosa. No se puede prever el coste total del proceso de excavación, ya que pese a existir una serie de pautas estereotipadas en cuanto a la construcción de la vivienda (organización en torno al peristilo, decoración de las estancias más destacadas dentro del conjunto...), los patrones domésticos se modificaron con las reformas arquitectónicas y decorativas que sufrieron las casas a lo largo del tiempo. En consecuencia, tampoco pueden calcularse los gastos que se generarán en el proceso de conservación y restauración de los materiales²³ –consolidación de muros, mosaicos y pinturas. A estos gastos habría que sumarles el coste de la publicación. Y con todo esto, sólo se habría estudiado una casa dentro del conjunto de la ciudad, un hecho aislado y con categoría de anécdota en el panorama urbano hispanorromano²⁴. Si tenemos en cuenta los limitados medios económicos

²⁰ BALIL ILLANA, A., *Casa y urbanismo en la España antigua*, III, Valladolid, Universidad, 1972, p.12.

²¹ BELTRÁN LLORIS, M., “La casa urbana hispanorromana”, en *Actas de la casa urbana hispanorromana*, Zaragoza, 1991, pp. 9-10.

²² ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M., “Excavaciones en Augusta Emerita”, *Arqueología de las ciudades modernas superpuestas a las antiguas*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, p. 45.

²³ STUBBS, J.H., “Protección y exhibición de estructuras excavadas”, en PRICE, N.P.S., *La conservación en excavaciones arqueológicas con particular referencia al área del Mediterráneo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 85-86.

²⁴ BALIL ILLANA, A., *op cit.*, p. 8.

invertidos en la excavación de estructuras domésticas podemos llegar comprender algunas de las deficiencias adolecidas durante su estudio.

Esta falta de medios provoca el retraso en el proceso de restauración de las estructuras, generalmente desprovistas de cubrición. Al estar realizadas con materiales muy delicados –adobes, pinturas, estucos- estas estructuras acusan de una forma severa la exposición a las inclemencias meteorológicas y el ataque de determinados agentes de alteración –eflorescencias salinas, musgos, líquenes...– produciéndose la pérdida de una información que es irrecuperable.

La arqueología española siempre ha atendido a intereses locales, comarcales o provinciales²⁵. Y podríamos decir que estas diferencias territoriales se acucieron desde que las competencias en materia de cultura y turismo fueron transferidas a las autonomías, ya que cada Comunidad establecerá una legislación diferente en materia de protección del patrimonio arqueológico²⁶. En líneas generales, esta transferencia de competencias fue positiva ya que se impulsaron las excavaciones urbanas y la defensa del patrimonio²⁷.

En este sentido, las Comunidades Autónomas en cuya economía tiene un gran peso el turismo cultural han cuidado y fomentado el uso de su patrimonio como foco de atracción de visitantes y una de sus principales fuentes de ingresos. El turismo cultural supone un elemento dinamizador de la economía en aquellas ciudades con un rico patrimonio histórico y arqueológico, pero puede convertirse en un peligro para la integridad física de los propios monumentos si no se toman una serie de medidas encaminadas hacia la sostenibilidad²⁸.

La obligación de los constructores de contar con un informe arqueológico para poder llevar a cabo su tarea ha generado un tipo de arqueología netamente urbano: las excavaciones de urgencia²⁹. Este factor, que a priori debe ser entendido como positivo, conlleva una serie de desventajas, entre las que destacan dos: el carácter apresurado con que ha de ser realizada la excavación para no generar pérdidas económicas a constructores y promotores; y la práctica imposibilidad de desarrollar una investigación científica y publicación de los restos descubiertos

²⁵ *id, op cit.*, p. 7.

²⁶ RODRÍGUEZ TEMIÑO, I., *op cit.*, pp. 167-168.

²⁷ *id, op cit.*, p. 300.

²⁸ *id, op cit.*, pp. 352-358.

²⁹ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M., *op cit.*, p. 45.

por la gran cantidad de acciones llevadas a cabo y la escasa inversión realizada en este tipo de intervenciones, realizadas como un trámite en el proceso burocrático necesario para levantar o reformar edificios³⁰.

Algunos de estos problemas no tienen solución posible por nuestra parte. Desde la perspectiva de arqueólogos de nuestro tiempo no podemos reponer aquellos elementos arquitectónicos que fueron desmontados de las edificaciones romanas para ser reutilizados en otras construcciones posteriores. Tampoco podemos recuperar la información perdida a causa del deterioro y de la falta de prevención de conservación de las estructuras sacadas a la luz, suponiendo ambas circunstancias pérdidas irreversibles.

Del mismo modo, es imposible solucionar problemas derivados del trabajo de los antiguos investigadores, tales como el uso de una métodos arqueológicos precarios o la datación a partir de los mosaicos y pinturas de las viviendas. Pero sí podemos emplear criterios más modernos basados en el rigor científico que nos permitan registrar todos los elementos encontrados en una excavación para obtener una mayor cantidad de información. Y en base a esta información y a las relaciones entre los distintos materiales podremos establecer los distintos niveles de uso de la vivienda.

En cuanto a la falta de publicación de excavaciones antiguas, podemos revisar las memorias de excavación y estudiar los materiales encontrados durante el proceso de excavación antiguo con los métodos científicos y técnicas actuales para publicarlos en el presente. Del mismo modo, sería importante fomentar el estudio unitario y publicación de viviendas enteras, no sólo de los elementos decorativos. Para ello se hace imprescindible la necesidad de excavar la planta completa de las viviendas.

Habría que dotar a la arquitectura doméstica de la importancia que tradicionalmente no ha tenido, pero estudiando con el mismo rigor todo tipo de estructuras, independientemente de que se trate de una suntuosa mansión o de una casa modesta. El objetivo es conocer los distintos patrones domésticos, y para ello hay que potenciar la investigación de las construcciones que menos interés han despertado a lo largo del tiempo por la menor espectacularidad de sus estructuras y de sus materiales, tanto constructivos como decorativos.

³⁰ RODRÍGUEZ TEMIÑO, I., *op cit.*, pp. 62, 68, 168.

La unidad de excavación en las ciudades actuales superpuestas a otras antiguas es el solar³¹, una entidad que por sí misma ofrece una cantidad información muy limitada. Por eso, se hace necesaria la existencia de un proyecto de investigación común a toda la ciudad³², que cuente con un registro en el que se pongan en orden los datos obtenidos en la excavación de cada solar. Vinculada a la arqueología urbana encontramos la práctica de las excavaciones de urgencia. Este tipo de excavación se realiza en el marco de la actividad constructiva, por lo que hay una gran presión sobre el arqueólogo para que el trabajo sea lo más rápido posible, lo que hace prácticamente imposible el estudio de las estructuras halladas. Esta situación se solventaría previendo la posibilidad de encontrar restos arqueológicos en cada obra que se hace, lo que conlleva cierto tiempo y dinero adicional a la previsión de obra inicial. Los arqueólogos debemos abogar por un mejor entendimiento con los constructores y las administraciones, ya que nuestro trabajo es necesario para el posterior desarrollo de las obras de construcción.

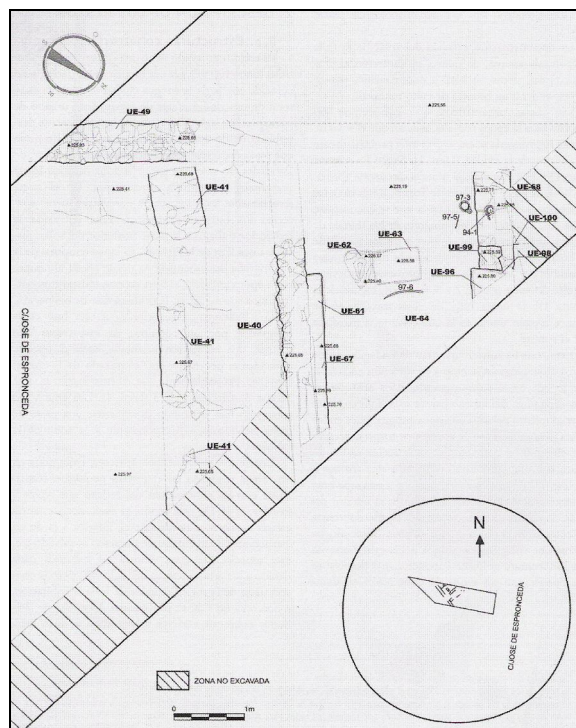
Todo el proceso de investigación arqueológica –excavación, conservación y publicación- es muy costoso, por lo que hay que intentar obtener subvenciones para desarrollar las actividades y gestionar esos recursos económicos de forma que permitan realizar el mayor número posible de acciones dentro del estudio del yacimiento.

Con la siguiente imagen ilustramos el citado problema de la excavación de solares circunscritos al ámbito de la arqueología de urgencia. En el plano de la excavación del solar ubicado en el número 22 de la Calle Espronceda³³, identificado por su excavadora como un espacio dedicado al culto mitraico, se observan una serie de estructuras arquitectónicas que, bien siendo identificadas y clasificadas según su cronología, se pierden bajo los perfiles del corte. Este hecho dificulta la labor del arqueólogo al limitar la interpretación de los restos a un análisis parcial de las estructuras. Por este motivo hay que documentar los vestigios con la mayor precisión posible para que en el futuro puedan ser cotejados durante el proceso estudio de los solares colindantes.

³¹ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M., *op cit.*, p. 45.

³² RODRÍGUEZ TEMIÑO, I., *op cit.*, pp. 60, 323.

³³ BARRIENTOS VERA, T., “Nuevos datos para el estudio de las religiones orientales en Occidente: un espacio de culto mitraico en la zona sur de Mérida”, *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 5, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 1999, pp. 360.



Excavación de un solar en el número 22 de la Calle Espronceda, según Barrientos.

Si bien las carencias descritas anteriormente eran la tónica habitual en tiempos pasados, es obligado apuntar que la arqueología ha evolucionado en los últimos años hacia un horizonte basado en la ciencia y comprometido con la conservación del Patrimonio. Así lo demuestran experiencias como las revisiones sobre las casas tardorrepublicanas de Ampurias³⁴ o los trabajos de consolidación, restauración e integración en el entorno de algunas casas de Itálica³⁵. Sólo un apunte sobre la arqueología emeritense, tratada en profundidad más adelante. Cabe señalar que en la capital de la provincia Lusitania se han excavado y conservado algunas de las *domus* romanas más espectaculares de la Península Ibérica, obteniendo datos muy valiosos para el estudio de la vivienda hispanorromana³⁶.

³⁴ BELTRÁN LLORIS, M., "La casa hispanorromana. Modelos", *Bolskan*, nº 20, 2003, p. 10.

³⁵ KEAY, S.J., "Prólogo", en CABALLOS RUFINO, A. *et alli*, *Itálica arqueológica*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, p. 11.

³⁶ CHAMIZO DE CASTRO, J.J., "Nuevos datos sobre la domus situada al sur del foro de la Colonia: división espacial y diacronía", *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 9, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 2003, pp. 243-260; PALMA GARCÍA, F., "Las casas romana intramuros en Mérida. Estado de la cuestión", *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 3, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 1997, pp. 347-365; PIZZO, A., "La casa del anfiteatro de Augusta Emerita", *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 7, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 2004, p. 335-349; SÁNCHEZ SÁNCHEZ, G., y NODAR BECERRA, R., "Reflexiones sobre las casas suburbanas en Augusta Emerita: Estudio preliminar", *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 3, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 1997, pp. 367-385.

El responsable del modelo de arqueología urbana desarrollado con éxito en la capital extremeña es el Consorcio de la Ciudad Monumental, Histórico-Artística y Arqueológica de Mérida. Surgido como Patronato, este organismo cobró fuerza a partir de la inclusión de la ciudad en el listado de bienes Patrimonio de la Humanidad en 1993. Esta institución intenta dar solución a todos los problemas a los que se enfrenta la arqueología urbana en Mérida realizando una gestión integral de la ciudad dentro de un proyecto global de yacimiento único, el ya conocido como yacimiento emeritense³⁷. Para ello se han llevado a cabo una serie de medidas, entre las que destacan: el establecimiento de distintos niveles de protección para el patrimonio arqueológico³⁸; el registro y plasmación de todas las estructuras descubiertas sobre el mapa del yacimiento único³⁹; o la integración de los monumentos y restos arqueológicos descubiertos en la trama urbana contemporánea como forma de unir la antigua *Emerita* con la actual Mérida⁴⁰.

El Consorcio de Mérida no sólo excava, sino que también conserva y estudia los restos descubiertos para posteriormente divulgar los resultados obtenidos en una revista publicada anualmente, *Mérida, Excavaciones arqueológicas*.

Como hemos visto, tradicionalmente la investigación ha estado ausente en la arqueología urbana por distintos motivos. El caso de Mérida demuestra que ambos conceptos –arqueología urbana e investigación- no son incompatibles. Así, la aplicación del modelo de gestión integral de un yacimiento único supondría una vía de salida a la situación de estancamiento en la que se encuentra la arqueología urbana en muchas ciudades españolas⁴¹. Todos los implicados –administraciones, promotores y arqueólogos- debemos trabajar para intentar lograr un entendimiento que permita la investigación arqueológica en las ciudades superpuestas a otros núcleos de población antiguos. Esta necesidad se hace especialmente imperante en el estudio de la vivienda hispanorromana, ya que las capitales de las tres provincias de Hispania –*Augusta Emerita*, *Corduba* y *Tarraco*- sin duda importantes focos de población, se encuentran bajo ciudades contemporáneas.

³⁷ MATEOS CRUZ, P., “Proyecto de Arqueología urbana en Mérida: Desarrollo y primeros resultados”, *Extremadura Arqueológica*, v. IV, Junta de Extremadura, 1995, p. 204.

³⁸ RODRÍGUEZ TEMIÑO, I., *op cit.*, pp.175-176.

³⁹ *id, op cit.*, p.109.

⁴⁰ *id, op cit.*, pp. 322-323.

⁴¹ *id, op cit.*, p.109.

TIPOS DE CASAS EN LA HISPANIA ROMANA.

A pesar del poco interés que tradicionalmente se ha prestado a la arqueología doméstica hispanorromana, en la actualidad conocemos una serie de construcciones arquitectónicas que nos permiten establecer una clasificación de las viviendas romanas hispanas en base a los patrones domésticos catalogados⁴².

El tipo de casa romana mejor conocido es la casa de atrio y peristilo, también denominada **domus**. Es comprensible que sea así por la mayor solidez de los materiales constructivos empleados y la espectacularidad de sus elementos decorativos⁴³. Una de estas casas señoriales –la denominada “Casa del Mitreo” de Mérida- es objeto de nuestro estudio, motivo por el cual explicaremos su estructura en detalle más adelante.

La *domus* es el prototipo de vivienda ligada a la ciudad, tanto dentro como fuera de las murallas. También con carácter urbano fueron construidas las denominadas *insulae*, edificios de viviendas colectivas de varios pisos que proliferaron en las ciudades con un alto grado de población y actividad comercial, donde la elevada demanda de suelo urbanizable exigía la construcción de edificios residenciales en altura. Conocemos los restos de varias *insulae* en la antigua Hispania (*Emporiae*⁴⁴, *Tarraco*⁴⁵...) pero no se ha documentado ninguna en *Augusta Emerita*.



Reconstrucción de la fachada de una insula de Ostia (Fuente: www.lsg.musin.de/geschichte/geschichte/isb/Museum/handen.htm).

⁴² BELTRÁN LLORIS, M., “La casa hispanorromana. Modelos”, *Bolskan*, nº 20, 2003, pp. 13-63.

⁴³ *id*, *op cit.*, p. 45; *id*, “La casa urbana hispanorromana”, en *Actas de la casa urbana hispanorromana*, Zaragoza, 1991, pp. 9-10.

⁴⁴ MAR, R. y RUÍZ DE ARBULO, J., *Ampurias romana: Historia, arquitectura y arqueología*, Sabadell, AUSA, 1993.

⁴⁵ BALIL ILLANA, A., *Casa y urbanismo en la España antigua*, III, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1972, p. 11.

Más modestas aún suelen ser las **viviendas asociadas a instalaciones industriales y comerciales**. En este sentido, en *Augusta Emerita* no sólo se han documentado las viviendas relacionadas con tabernas que ocuparon los pórticos en el ensanche de las *domus*⁴⁶, sino que también ha sido excavado un edificio de cuatro estancias relacionado con un taller de material latericio en las proximidades de la ciudad⁴⁷. En este grupo de residencias también podríamos incluir las viviendas que por distintas circunstancias han amortizado algunas de sus estancias utilizándolas como instalaciones industriales, manteniendo la función residencial de una parte de la casa. Conocemos ejemplos de este fenómeno tanto en Italia (*Marzabotto*⁴⁸, donde una vivienda de la región IV de la ciudad reconvertiría una parte enfocada a la manufactura del metal) como en la Península Ibérica (*Baelo Claudia*⁴⁹, donde en dos casas de patio porticado se construyeron piletas de salazón).

Ya en entornos rurales encontramos lujosas residencias conocidas como **villae**. Son viviendas de gentes enriquecidas que dedican una parte de su estructura a las exigencias de la explotación agrícola. A pesar de encontrarse en el campo están decoradas con los más refinados mosaicos y pinturas. Estos conjuntos arquitectónicos son el elemento de romanización del territorio que rodea a las ciudades, por lo que no sólo tienen que ser estudiadas en su entorno, sino también en relación con el núcleo urbano y con las vías de comunicación que unen ambos espacios⁵⁰. En el territorio emeritense, rodeado por las fértiles vegas del Guadiana, se han documentado varias *villae* con una importante decoración musivaria, entre los que destacan por la calidad de su ejecución los pavimentos de la *Villa de El Hinojal*, Las Tiendas.

⁴⁶ ALBA CALZADO, M., “Datos para la reconstrucción diacrónica del paisaje urbano de Emerita: Las calles porticadas desde la etapa romana a la visigoda”, *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 6, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 2000, pp. 371-396.

⁴⁷ ALBA CALZADO, M., MÁRQUEZ PÉREZ, J. y SAQUETE CHAMIZO, J.C., “Intervención en un solar sito en el Camino del Peral, s/n”, *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 1, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 1995, pp. 97-98.

⁴⁸ SASSATELLI, G., “Le abitazioni e i luoghi della produzione”, *La città etrusca di Marzabotto*, Bolonia, Grafis, 1989, p. 62.

⁴⁹ BALIL ILLANA, A., *ibidem*; SILLIERES, P., “La maison romaine à Baelo Claudia. Essai de révision des données anciennes”, en *Actas de la casa urbana hispanorromana*, Zaragoza, 1991, pp. 321-326.

⁵⁰ SÁNCHEZ BARRERO, P.D., “Las villae romanas en el antiguo territorio emeritense: Estado de la cuestión”, *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 2, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 1996, p. 333.

Estos son los tipos de viviendas hispanorromanas catalogados, pero debieron existir otras tipologías de las que tenemos poca información (viviendas rupestres⁵¹...) o que desconocemos por las lagunas existentes en este campo de investigación.

| Cronología | Pacios | Testudinados | Tetrástilos | Corintios | Toscanos | Peristilos | Tabernas | Indet. | Total | % |
|--------------|--------|--------------|-------------|-----------|----------|------------|----------|--------|-------|-------|
| | 32 | 12 | 13 | 1 | 7 | 44 | 124 | 132 | 365 | |
| s. II a. C. | 4 | 2 | 3 | — | — | 3 | 1 | — | 13 | 3,56 |
| s. I. a.C. | 23 | 7 | 3 | — | 4 | 1 | 5 | 10 | 53 | 14,52 |
| Augusto | 1 | 3 | 1 | — | 2 | 8 | — | — | 15 | 4,10 |
| Flavios | 1 | — | 3 | — | — | 5 | 2 | — | 11 | 3,01 |
| s. I d. C. | 3 | — | 1 | 1 | — | 1 | 87 | 21 | 114 | 31,23 |
| s. II d. C. | — | — | 1 | — | 1 | 16 | 23 | 13 | 54 | 14,79 |
| s. III d. C. | — | — | 1 | — | — | 8 | 6 | 4 | 19 | 5,20 |
| s. IV d. C. | — | — | — | — | — | 2 | — | 9 | 11 | 3,01 |
| ? | | | | | | | | 75 | 75 | 20,54 |
| % | 8,76 | 3,28 | 3,56 | 0,27 | 1,91 | 12,05 | 33,97 | 36,16 | | |

Clasificación de viviendas romanas conocidas. Según Beltrán.

En este cuadro realizado por Miguel Beltrán⁵² se recoge la relación de viviendas conocidas en la Península Ibérica desde una doble clasificación tipológica y numérica. De las 365 viviendas conocidas, sólo 109 son estructuras domésticas, de las que íntegramente conservadas y con documentación completa sobre su excavación, estructuras y evolución constructiva sólo hay una pequeña parte⁵³.

A continuación expondremos algunos aspectos sobre la *domus*: como surge y evoluciona, los elementos que la componen y como se difunde por la Península Ibérica.

⁵¹ URIBE AGUDO, P., “Arquitectura doméstica en *Bilbilis*: la Domus I”, *Saldvie*, n° 4, 2004, pp.191-220.

⁵² BELTRÁN LLORIS, M., “La casa hispanorromana. Modelos”, *Bolskan*, n° 20, 2003, p. 54.

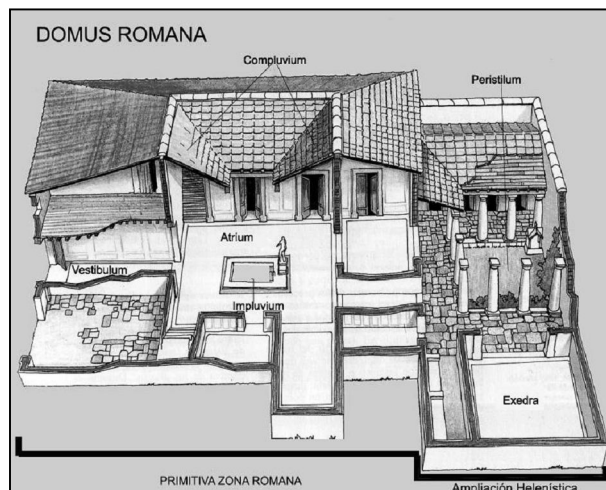
⁵³ *id, ibidem*.

LA DOMUS.

El prototipo de vivienda de lujo más habitual en el mundo romano hasta el siglo II a.C. es la casa de atrio, una tipología de tradición itálica con precedentes en la arquitectura etrusca. Este origen antiguo ya era reconocido en la Antigüedad. Así, Mario Terencio Varrón apunta que la palabra *atrium* hace referencia a la ciudad etrusca *Atria* (Adria)⁵⁴.

Ya en los siglos VI y V a.C. encontramos en la ciudad etrusca de *Marzabotto* el germen de lo que posteriormente será el tipo de residencia señorial más habitual en la sociedad romana. Así, lo que se ha documentado en esta ciudad del Norte de Italia son variantes de un modelo arquitectónico consistente en un patio central con vertiente hacia el interior en torno al cual se establecen las habitaciones. Al fondo se encuentran las estancias más importantes de la casa con una disposición tripartita, una principal, de mayor tamaño, rodeada por dos secundarias⁵⁵.

Así, esta tipología arquitectónica, conformada en un ambiente etrusco en la primera mitad del siglo V a. C., será utilizada en Pompeya durante los siglos IV y III a.C.⁵⁶, evolucionando progresivamente hasta generalizarse en los últimos siglos de la República por influencia de la corriente helenística que inunda el Imperio, incorporando el peristilo como lugar de recreo que focalizará la actividad cotidiana en detrimento del atrio, cuya función quedará reducida a zona de recepción o vestíbulo⁵⁷.



Estructura de la domus según las distintas influencias (Fuente:

<http://alenar.wordpress.com/2007/09/page/2/>).

⁵⁴ McKAY, A.G., *Houses, villas and palaces in the Roman world*, "Aspects of Greek and Roman life", Londres, Thames and Hudson, 1975, p. 16.

⁵⁵ BENDALA GALÁN, M., "El Arte Etrusco: Geografía, lugares y desarrollo", *Historia del Arte universal, Ars Magna*, v. 4, Barcelona, Planeta, 2006, pp. 182-184; McKAY, A.G., *op cit.*, pp. 15 y ss; SASSATELLI, G., *op cit.*, pp.55-58.

⁵⁶ MAR, R. y RUÍZ DE ARBULO, J., *Ampurias romana: Historia, arquitectura y arqueología*, Sabadell, AUSA, 1993, p. 362; McKAY, A.G., *op cit.*, p. 23.

⁵⁷ BELTRÁN LLORIS, M., *op cit.*, p. 29.

La Casa de atrio suele presentar una planta rectangular, cerrada al exterior por un muro perimetral que marca una división jurídica y conceptual con respecto al territorio público⁵⁸. La transformación de los patrones arquitectónicos forma parte de la revolución producida en época augustea, que obligó a la casa urbana, aislada del exterior mediante grandes muros ciegos y pequeñas ventanas, a abrirse a los atrios y jardines de los peristilos⁵⁹ para favorecer la entrada de luz y aire. Los peristilos de las *domus* no son patios, sino jardines. Así, podemos decir que en la transformación de la casa itálica tiene un gran peso la introducción del jardín. Son varias las causas que llevan a los romanos a implantar el jardín como núcleo de sus viviendas⁶⁰: el gusto por la Naturaleza, en contacto con la cual realizan multitud de actividades de la vida cotidiana -meditación, estudio, comidas al aire libre; la necesidad de un entorno agradable en el que refugiarse de la luz y el calor de la Campania; el exotismo que supone participar de un entorno cargado de historia... Todos estos elementos otorgan prestigio y grandeza a las grandes residencias señoriales.

Estos planteamientos están encaminados a conseguir un *locus amoenus*⁶¹, un entorno idílico realizado por la mano del hombre en el que los romanos disfrutaban de la Naturaleza. Así, crearían verdaderos paisajes a través de la vegetación, plantando sobre todo arbustos y árboles de hojas perennes que otorgaban inmutabilidad al jardín. También incluirían algunos elementos arquitectónicos en estos vergeles, desde los más simples –fuentes o cenadores– hasta estructuras mucho más complejas –*exedrae*, *frontes scenae*– que convierten al jardín en una extensión de la arquitectura de la casa. El agua es un elemento que no puede faltar en este entorno, así construyeron ninfeos, canales, estanques y ríos con cascadas artificiales cuyo fluir provocaría el murmullo característico de los parajes idílicos helenísticos⁶². En este sentido conocemos multitud de fuentes en los jardines de las *domus* que van desde escuetos surtidores de agua en una pequeña estatua de mármol hasta los complejos estanques en cuya fachada se representan complejos programas iconográficos que otorgan una gran espectacularidad al descenso del agua. Una serie de animales, sobre todo aves -palomas,

⁵⁸ BENDALA GALÁN, M., “Espacios para la vida privada y la vida pública”, *Historia del Arte universal, Ars Magna*, v. 4, Barcelona, Planeta, 2006, p. 264.

⁵⁹ ETIENNE, R., “Casas y jardines”, *La vida cotidiana en Pompeya*, Madrid, Aguilar, 1971, p. 256.

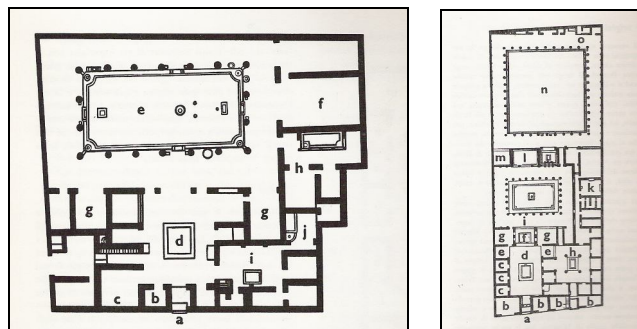
⁶⁰ *id*, *op cit*, p. 266.

⁶¹ FERNÁNDEZ VEGA, P.A., “Las áreas periurbanas de las ciudades altoimperiales romanas. Usos del Suelo y zonas residenciales”, *Hispania Antiqua*, nº 18, 1994, pp. 155 y ss.

⁶² ETIENNE, R., *op cit*, pp. 267 y ss.

faisanes, pavos reales- poblaban estos jardines incrementando la sensación de contacto con la naturaleza. Comprobamos así que el hombre fue capaz de competir con la Naturaleza reinventando el paisaje con unos fines muy concretos: recrearse en un entorno tranquilo e idílico en el que podía disfrutar de todas las comodidades corporales a la vez que cultivaba el intelecto.

La opulencia con la que los potentados romanos construían sus *domus* también se manifestaba en la elección de los materiales y los elementos decorativos que empleaban en su construcción y ornamentación. Los muros solían construirse con materiales pobres (piedra o ladrillo) que se revestían con varias capas de cal y estuco para ocultar la mampostería. Finalmente las paredes se decoran con diversos motivos pictóricos: desde simples revestimientos con imitaciones de piedras a escenas figuradas con complejos programas iconográficos... aunque lo más común es la decoración del muro en base a una tripartición en registros horizontales: imitación de bloques de mármol –*crustae*- en el zócalo, paneles e interpaneles en el registro central y cenefas en el friso que corona el conjunto suelen ser los motivos iconográficos empleados por los pintores romanos para decorar las mansiones suntuosas de las élites de esta sociedad. Gracias a la erupción del Vesubio conocemos la importancia que tuvo la pintura en la casa romana, cuya ausencia de vanos hizo necesario recurrir a la decoración para suavizar la sensación de cerramiento⁶³. Algo similar ocurre con las columnas, que construidas con un alma de ladrillo son estucadas y estriadas a imitación de las de mármol para ofrecer una apariencia más lujosa a la construcción. Los suelos también son cubiertos con mosaicos –*opus tessellatum*- para dotar de una mayor belleza a las habitaciones pavimentadas. Pueden reproducir motivos geométricos o figurados, llegando a conseguir algunas composiciones de una gran belleza y complejidad técnica.

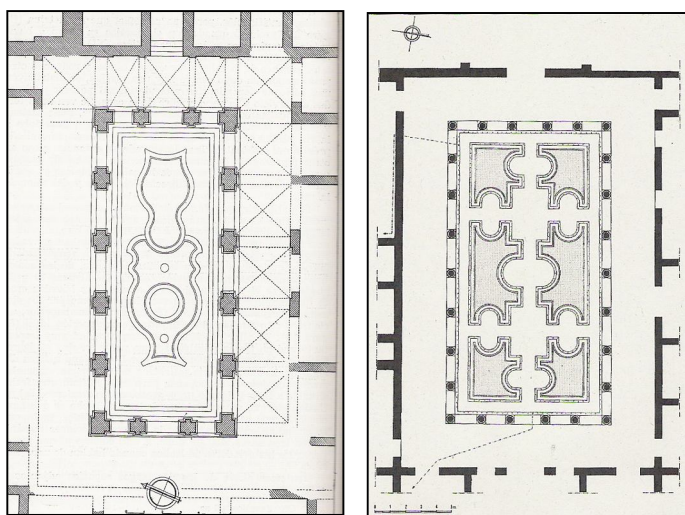


Planta de dos domus pompeyanas con grandes peristilos: Casa de los Vetti (izda) y Casa del Fauno (dcha). Según P. Gros.

⁶³ STIERLIN, H., op cit, p. 113.

Como hemos visto, el agua posee una gran importancia en el funcionamiento de la vivienda. Este preciado líquido, fuente de vida, se convierte en otro símbolo más de status dentro de la casa al pasar de ser un bien público a ser un bien de lujo, un elemento de bienestar y prestigio empleado en baños privados⁶⁴, fuentes y otros elementos ornamentales dentro de las *domus* más opulentas de todo el Imperio. El agua se convierte así en un patrimonio privado de los grandes señores, un elemento para disfrutar y para exhibir en el programa de ostentación global de la *domus*, el “agua del placer”⁶⁵.

Vinculada a esta utilización ornamental del agua se desarrolla una arquitectura e ingeniería hidráulicas en los peristilos que permite el desarrollo de vistosos efectos estéticos basados en la conjugación de ninfeos, galerías y fuentes. Esta arquitectura ornamental basada en el uso del agua para conseguir efectos estéticos surgió en los grandes edificios públicos (*Schola* de Trajano, i.e.), pero pronto sería tomada por los arquitectos romanos e introducida en las *domus* de los señores más importantes de todo el Imperio. En la Península Ibérica podemos ver este desarrollo ornamental en Itálica (Casa de la Exedra), que al servir de modelo para la arquitectura de otras colonias hispanas, difundirá esta tecnología por ciudades como Mérida⁶⁶ o *Conimbriga* (Casa de los Juegos de Agua)⁶⁷.



Planta de dos peristilos de domus hispanorromanas con fuentes: Casa de la Exedra de Itálica (izda), y Casa de los Juegos de Agua de *Conimbriga* (dcha). Según A. García y Bellido y P. Gros.

⁶⁴ GHIOTTO, A.R., “Le fontane e le vasche ornamentali”, en BULLO, S. y GHEDINI, F. (eds.), *Amplissimae atque ornatissimae domus* (Aug., civ., II, 20, 26). *L’edilizia residenziale nelle città della Tunisia romana*, “Antenor Quaderni”, n° 2, Roma Quasar, 2003, p. 235; ZANOVELLO, P., “L’acqua nella città e nella casa”, en BULLO, S. y GHEDINI, F. (eds.), *op cit.*, p. 303.

⁶⁵ ZANOVELLO, P., *op cit.*, p. 312.

⁶⁶ CHAMIZO DE CASTRO, J.J., “Nuevos datos sobre la domus situada al sur del foro de la Colonia: división espacial y diacronía”, *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, n° 9, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 2003, pp. 254 y ss.

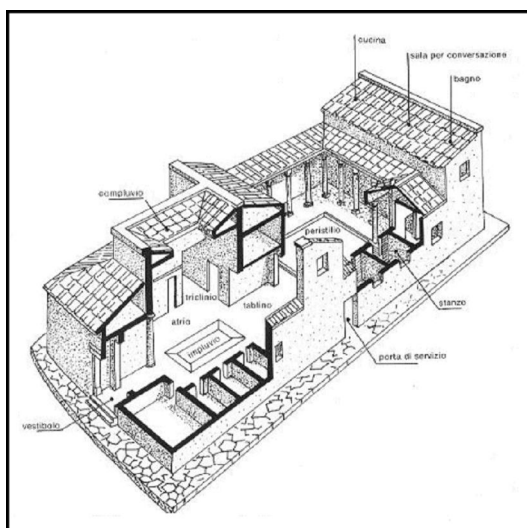
⁶⁷ BELTRÁN LLORIS, M., *op cit.*, p. 38.

Partes de la domus:

A continuación expondremos las distintas partes de las que se compone la domus. Es una descripción general, pues a pesar de que las viviendas siguen unas pautas estereotipadas en su estructura cada una tiene unas características especiales que la hacen única y distinta a todas las demás. Así lo hizo constar P.A. Fernández Vega en estas líneas: “cada vivienda o habitación se puede aislar como un universo en miniatura, peculiar en su irrepetible singularidad, diferente de todas las demás, pero, a la vez, con tantas similitudes entre ellas mismas. En este sentido, puede decirse que en cada casa cristaliza un microcosmos experimental de civilización”⁶⁸.

Las grandes casas de atrio de la *nobilitas* romana suelen contar con un vestíbulo que separa la calle de la vivienda, a la cual se accede a través de las *fauces*, un pasillo estrecho que conduce al interior de la casa. La entrada –*ostium*– de este tipo de mansiones suntuosas se cierra con sólidas puertas de dos hojas y un complejo sistema de cerraduras que garantiza la seguridad del hogar⁶⁹. La puerta estaría abierta durante el día, en cargándose de la vigilancia de la entrada el portero, el esclavo que permanece en la *cela ostiaria*⁷⁰.

La primera estancia que encontramos al entrar en la casa es el **atrio** o *atrium*, un espacio cuadrangular o rectangular con el techo descubierto. El tejado vierte hacia el interior –*compluvium*– permitiendo la entrada de luz cenital y del agua de lluvia, que era recogida en un estanque –*impluvium*– conectado con la cisterna de la casa⁷¹.



Sección de una domus

(Fuente: <http://web.educastur.princast.es/cursos/cursowqp/aplic/>)

⁶⁸ FERNÁNDEZ VEGA, P.A., *La casa romana*, Madrid, Akal, 1999.

⁶⁹ ETIENNE, R., “Casas y jardines”, *La vida cotidiana en Pompeya*, Madrid, Aguilar, 1971, pp. 240-241.

⁷⁰ MAR, R. y RUÍZ DE ARBULO, J., *Ampurias romana: Historia, arquitectura y arqueología*, Sabadell, AUSA, 1993, p. 362-363.

⁷¹ ETIENNE, R., *op cit.*, p. 241.

Vitrubio (VI, 3-4) contabiliza hasta cinco tipos de atrio según tuviera o no columnas y cuántas (Lám. I): el más sencillo de todos es el atrio toscano, formado por dos vigas sobre las que se apoyan las traviesas que forman el *compluvium*; el atrio tetrástilo consiste en un tejado sostenido por cuatro columnas; mientras que el atrio corintio es más amplio y dispone de un mayor número de columnas; en el atrio displuviado, el tejado tiene la pendiente inclinada hacia fuera; y el atrio a bóveda o testudinado (de forma de tortuga) tenía cubierta cónica. En Pompeya sólo se han documentado los tres primeros tipos de atrio expuestos por Vitrubio, que además precisa la forma y proporciones del atrio romano: no debe ser cuadrado, sino rectangular, y con un ancho de la sala que no pase de dos tercios o de tres quintos del largo⁷².

En este espacio solían encontrarse una mesa con la vajilla de bronce y la caja de caudales del señor de la casa, constantemente vigilada. El atrio también era considerado un lugar sagrado, un santuario en el que se realizan cultos ante las imágenes de los antepasados -*imagines maiorum*- símbolo de prestigio familiar, y ante el larario o santuario doméstico de la familia dedicado a los dioses *lares*, los dioses del hogar⁷³.

En origen era el atrio donde la familia romana se reunía para comer, trabajar y compartir momentos culto y de ocio. Pero la ampliación del *compluvium* haría que dejara de utilizarse como escenario de las actividades de la vida cotidiana, quedando su función reducida a entrada de luz y abastecimiento de agua de lluvia.

Alrededor del atrio se disponían las demás habitaciones de la casa, que carecían de grandes ventanas, por lo que recibían la luz natural a través de sus puertas⁷⁴. Al fondo, y siguiendo una ordenación tripartita fruto de la herencia etrusca de la casa de atrio, encontramos una gran estancia, el *tablinum*, rodeado de dos habitaciones más pequeñas, las *alae*. El *tablinum* suele estar en eje con la entrada de la casa y su entrada se cerraba con puertas o cortinas para preservar la intimidad de la sala. Fue utilizado como lugar de reunión donde la familia comía en verano hasta que este tipo de actividades fueron desplazadas al peristilo y los comedores que lo rodean -*triclinia* y *oeci*. Cuando perdió su carácter representativo y centralizador, la función del *tablinum* quedó reducida a la recepción de clientes

⁷² VITRUVIO, M., *Los diez libros de arquitectura*, Linkgua ed., 2007, p. 170.

⁷³ BENDALA GALÁN, M., *ibidem*.

⁷⁴ CABALLOS RUFINO, A. *et alli*, *op cit.*, p. 70.

por parte del señor para la celebración del saludo protocolario –*salutatio*- convirtiéndose en una zona de paso alejada de la intimidad de las zonas más privadas de la casa⁷⁵.

En torno al atrio encontramos otras habitaciones, como las *cubiculae* –pequeñas cámaras con un lecho que servían como dormitorios- o las *tabernae*. Estas últimas son pequeñas estancias que ocupan la fachada de la casa y que tienen una funcionalidad eminentemente comercial, a veces combinada con una actividad artesanal. Estas dependencias comerciales podían estar comunicadas con el edificio al que se adosaban, ocupándose el propietario de su explotación comercial, quizás vendiendo los productos agrícolas de su *villa* u otro tipo de mercancías. Otra posibilidad es que la taberna se encuentre aislada de la *domus* y el señor la arriende a un comerciante para su explotación. El mercadeo y el comercio a pequeña escala eran consideradas labores impropias para las clases altas de la sociedad romana, por lo que muchas tabernas serían alquiladas a artesanos y mercaderes⁷⁶.

Al fondo de la casa de atrio suele haber un jardín –*hortus*- que servía al hombre para estar en contacto con la naturaleza, pero era una pequeña porción de tierra sin parangón con la importancia que recibirá el peristilo en momentos posteriores. En estas viviendas tan grandes, es corriente la existencia de una puerta secundaria –*posticum*- que proporciona salida a una calle posterior.

La primera mejora que se realizó en algunas casas romanas ante la imposibilidad de ubicar todas las estancias en torno al atrio fue la construcción de un atrio secundario junto al principal⁷⁷. Este nuevo patio tendría una entrada independiente por la calle y estaría en comunicación con el atrio principal.

La casa griega no tendría atrio, sino un patio porticado llamado **peristilo** (Lám. II). Así, el peristilo llegará a la arquitectura itálica a través de la corriente helenística que invade el mundo romano en el siglo II a.C., tras la conquista de Grecia por parte de Roma. En Pompeya comenzarán por añadir una columnata en uno de los lados del jardín para posteriormente construir verdaderos peristilos con columnas en sus cuatro lados (Lám. III). El atrio perderá importancia dentro de la estructura general de la casa en favor del peristilo, que se convertirá en el núcleo principal de las residencias aristocráticas romanas.

⁷⁵ MAR, R. y RUÍZ DE ARBULO, J., *op cit.*, p. 383.

⁷⁶ URIBE AGUDO, P., “Arquitectura doméstica en Bilbilis: la Domus I”, *Saldivie*, nº 4, 2004, p. 208.

⁷⁷ PIJOAN, J., “Las obras edilicias del último siglo de la República romana”, *Summa Artis*, v. V: *Arte romano, etrusco y helenístico*.

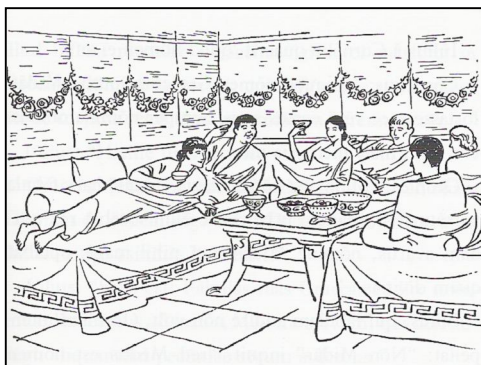
El peristilo puede ser tan sólo un patio con galerías porticadas o incluir un jardín en su parte central, en cuyo caso pasa a denominarse *viridarium*.

Este espacio es el corazón de la parte más pública de la *domus*, donde el señor de la casa exhibe su poder económico y buen gusto ante sus invitados. Así, crearían verdaderos paisajes ornamentados con estatuas y fuentes⁷⁸.

En torno al peristilo se ubican una serie de estancias -*triclinia*, *oeci...*- en cuya estructura y decoración se otorga una gran importancia a la representación. Son salas con una función más clara que aquellas organizadas en torno al atrio. Según su orientación, Norte o Sur, pueden ser habitaciones de verano o de invierno.

Como consecuencia de la corriente helenística que se extiende por todo el Imperio romano, y asociado a los cambios producidos en la casa (inclusión del peristilo), los romanos también importan nuevas ideas y costumbres, entre ellas la celebración de banquetes a la manera griega, reclinados sobre lechos (*kliné*)⁷⁹. Este hábito adquirirá una importante función social, ya que será en estas reuniones donde el *dominus* haga ostentación de su poder y status social. Para ello, se hace necesaria la construcción de una habitación muy amplia y ricamente decorada, adaptada a la presencia de tres lechos, el *triclinium*, al que se accede desde el peristilo, a través de una gran puerta, y desde los pasillos de servicio. En un primer momento se construye un triple podio de fábrica en forma de U, en torno a una mesa, pero en momentos posteriores emplearán muebles de madera⁸⁰. La disposición de estas estructuras mobiliarias en el *triclinium* motiva que la zona central del pavimento musivario se decore con los motivos iconográficos más escogidos⁸¹. También se han documentado *triclinia* al aire libre (Lám. III), aunque bastante rústicos, en algunos peristilos, lo que evidencia la celebración de comidas en estos jardines. Vemos así como la influencia de la casa helenística permitió una especialización más racional y más estética de las habitaciones⁸².

Escena de celebración de un banquete en un *triclinium*. Según H. Orberg.



⁷⁸ CABALLOS RUFINO, A., *et alli*, *op cit.*, p. 71.

⁷⁹ ETIENNE, R., *op cit.*, pp. 243-244.

⁸⁰ MAR, R. y RUÍZ DE ARBULO, J., *op cit.*, p. 364.

⁸¹ CABALLOS RUFINO, A., *et alli*, *op cit.*, p. 73.

⁸² ETIENNE, R., *op cit.*, p. 245.

Otro tipo de estancia de origen griego que proliferará en torno al peristilo es el *oecus*, también utilizado como comedor. Son habitaciones ricamente decoradas y de gran belleza. Vitrubio (*De Architectura*, VI, 5-6) distingue cuatro tipos de *oeci* dependiendo de su estructura (Lám. III). El *oecus* tetrástilo tiene en su interior cuatro columnas que sustentan una falsa bóveda. El *oecus* corintio dispone de un número mayor de columnas (6, 8 o 10). El *oecus* egipcio tiene una sección de tipo basilical. Y por último, el *oecus cyziceno* presenta una serie de ventanas apaisadas a través de las cuales los comensales pueden ver el jardín recostados desde sus lechos⁸³.

Al final de la casa, en eje con la entrada, se encuentra la *exedra*, un suntuoso salón que el propietario utiliza para su descanso. Puede tener forma rectangular o semicircular.

El incremento en la complejidad de la planta de estas residencias aristocráticas romanas se debe en parte a la aparición de una serie de habitaciones necesarias para el funcionamiento de la vivienda, tales como cocinas, almacenes, baños, letrinas... Son estancias ubicadas en la parte privada de las *domus* y suelen ser más amplias y abundantes en las grandes mansiones o en las *villae* alejadas de la ciudad.

La cocina cuenta con un hogar sobre el que hay una pequeña ventana por la que sale el humo. Las letrinas están próximas a la cocina, pero aisladas de esta, y aprovechan la misma canalización para las aguas sucias⁸⁴. Las bodegas y almacenes son reconocidas por las estanterías y armarios que albergan.

Algunas casas patricias contaban con baños privados que seguían la estructura típica de las termas públicas romanas⁸⁵. Un horno *-praefurnium-* calienta el aire que circula bajo el suelo de la sala caliente o *caldarium*. A continuación se disponen la sala templada, el *tepidarium*, y una pila en la que se toma el baño frío, reducción de la piscina (*natatio*) empleada en las termas públicas⁸⁶.

⁸³ VITRUVIO, M., *op cit.*, pp. 174-175.

⁸⁴ ETIENNE, R., *op cit.*, p. 246; URIBE AGUDO, P., *op cit.*, p. 204.

⁸⁵ ETIENNE, R., *op cit.*, p. 250-251.

⁸⁶ STIERLIN, H., *op cit.*, p.101.

Por norma general, la *domus* tiene una sola planta, pero en época augustea se construyó otro piso ante la mayor demanda de espacio en la vivienda y la imposibilidad de construir en horizontal por escasez de suelo. Así, las habitaciones se trasladarán al piso, teniendo en ocasiones la entrada independiente desde la calle a través de una escalera, como ha sido documentado en Herculano⁸⁷.

Los placeres de los grandes señores exigían habitaciones amplias y bien iluminadas⁸⁸. En algunas *villae* suburbanas pompeyanas, como la *Villa* de los Misterios, el suministro de aire y luz a través del *compluvium* no estaba al nivel de lo que una rica mansión rural requería, por lo que, además del peristilo, se construyeron una serie de terrazas con miradores y amplias ventanas que permitían a sus habitantes gozar del sol, del aire y de las vistas de la Naturaleza.

La inclusión de infraestructuras, elementos decorativos y mobiliario que *a priori* no son necesarios para la vida en las residencias privadas –baños, bibliotecas, complejos programas iconográficos en pinturas y mosaicos, grandes jardines, terrazas, miradores, vajillas de plata...- nos permite imaginar hasta que punto la *nobilitas* romana daba importancia al disfrute de los placeres en sus hogares. Con este fin invertirían verdaderas fortunas en la construcción y decoración de sus suntuosas mansiones, en parte debido al gusto refinado que adquirieron los potentados romanos y en parte por la constante necesidad de representación de poder entre los pertenecientes a las élites de la sociedad romana.

Este es un modelo ideal de *domus*. Sobre esta planta se producirán tantas variantes como casas existieron, ya que si bien todas trataron de incluir estas habitaciones (la estructura de la *domus* se estandarizó con el paso del tiempo), cada casa tendrá unas características que la harán única y diferente a todas las demás⁸⁹.

⁸⁷ ETIENNE, R., *op cit.*, p. 246.

⁸⁸ *id, op cit.*, p. 253.

⁸⁹ GHEDINI, F., “La casa romana in Tunisia fra tradizione e innovazione”, en BULLO, S. y GHEDINI, F. (eds.), *Amplissimae atque ornatissimae domus*(Aug., civ., II, 20, 26). *L’edilizia residenziale nelle città della Tunisia romana*, “Antenor Quaderni”, n° 2, Roma Quasar, 2003, pp. 347.

EXPANSIÓN DE LA CASA ITÁLICA POR LA PENÍNSULA IBÉRICA.

Como ya hemos visto, estos patrones domésticos surgirían en la Península Itálica, difundiéndose al resto del Imperio a medida que Roma iba expandiendo su poder y conquistando territorios.

Hay que señalar que no se produce una evolución cronológica o lineal de los distintos modelos arquitectónicos romanos por la Península Ibérica, sino que existe un dinamismo que hace que cada casa sea distinta a las demás a pesar de compartir una serie de características comunes. Así, los distintos ejemplos de viviendas hispanorromanas conocidos responden a un largo y complejo proceso evolutivo en el que los diferentes tipos arquitectónicos se difunden a un ritmo distinto y con una intensidad desigual en cada uno de los ámbitos⁹⁰.

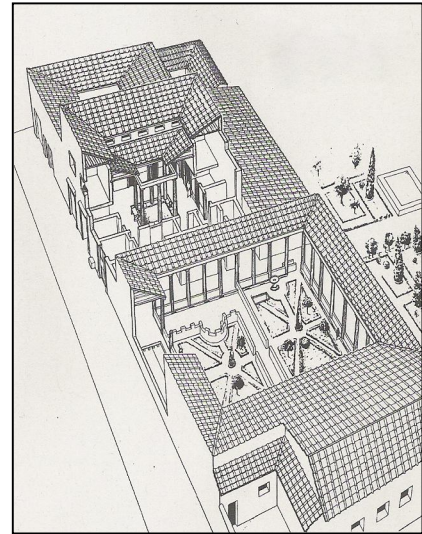
La adopción del tipo de vivienda típicamente itálica se produce temprano en provincias como Hispania o la Galia meridional, que entran pronto en la órbita administrativa y cultural de Roma. Los romanos encontraron un panorama muy desigual a su llegada a la Península Ibérica, con una población más permeable en Levante y la Bética que en la Meseta. Así, las relaciones entre romanos e indígenas hispánicos se producirían antes en las regiones costeras mediterráneas de la Península Ibérica que en el interior. Comerciantes itálicos se instalaron en los puertos del Levante peninsular, siguiendo los pasos de mercaderes griegos y púnicos, y establecieron contacto con las élites locales, deseosas de conseguir un poder que Roma podía otorgarles. Es por esto que el hábitat romano surge en la zona levantina, en un contexto de tradiciones griegas que aún permanecen vivas, produciéndose la yuxtaposición de ambas corrientes, la helenística y la itálica⁹¹ (Lám. IV).

Así, en la *Neápolis* de la ciudad de Ampurias, heredera de la tradición griega de sus fundadores marseleses, encontramos ya en los siglos III-II a.C. algunas *domus* con atrio, típicamente itálicas, que servirán de modelo a las residencias que se construirán en el municipio romano de *Emporion*. La tradición helenística no desaparecerá en esta ciudad, dando lugar a una arquitectura de gran originalidad que no encontramos en otros lugares del Imperio.

⁹⁰ BELTRÁN LLORIS, M., “La casa hispanorromana. Modelos”, *Bolskan*, n° 20, 2003, p. 15.

⁹¹ GROS, P., “L’habitat dans les provinces occidentales”, *L’architecture romaine : du début du IIIe siècle av. J.-C. a la fin du Haut-Empire*, “Les manuels d’art et d’archéologie antiques”, n° 2, *Maisons, palais, villas et tombeaux*, París, Picard D.L., 1996, p. 138.

Ya en la ciudad romana encontramos la *domus* mejor conocida de Ampurias, la denominada *Casa Villanueva* o *Casa nº 1* (Lám. VII). El rápido enriquecimiento de la decoración con mosaicos y pinturas de gran calidad y la construcción de un peristilo y un complejo termal en un momento avanzado (segunda mitad del siglo I a.C.) hacen suponer el ascenso social del propietario de la casa, que pertenecería al grupo de comerciantes beneficiados por la posición de la colonia en el circuito comercial. Se repite lo sucedido en Pompeya algo más de un siglo antes, el poder económico obtenido mediante los intercambios comerciales es empleado por los ricos comerciantes para hacer ostentación de su éxito y su riqueza⁹².



Casa Villanueva. Según P. Gros.

Los esquemas domésticos itálicos penetraron con relativa rapidez hacia tierras del interior por el Valle del Ebro (Lám. IV). Aún en época republicana se han fechado varias *domus* de atrio en comunidades que no tienen las mismas características, como la *Casa de Likine* en La Caridad, Caminreal (Lám. VII) o la *Casa de los delfines* en la *Colonia Iulia Lepida-Celsa*, actual Velilla de Ebro (Lám. VII), en las cuales se han mantenido algunos elementos autóctonos⁹³. En estos momentos aún siguen desarrollándose prácticas indígenas, pero tanto los comerciantes griegos como los miembros de las élites locales, seducidos por las ventajas de la proximidad a Roma, irán introduciendo progresivamente elementos definitorios de la romanidad en la sociedad hispana⁹⁴, entre ellos el tipo de vivienda, la casa de atrio. Entendemos así que el desarrollo de la *domus* urbana va parejo con la evolución de la *nobilitas* local en las provincias.

Durante el Principado (finales siglo I a.C.- III d.C.), las élites locales completarán un proceso de acumulación de poder, adquirirán una conciencia de clase que les permitirá definir el funcionamiento de la nueva sociedad, con un gran peso en la política local, la economía o la elección de los modelos arquitectónicos.

⁹² *id, op cit.*, p. 141.

⁹³ *id, op cit.*, p. 142.

⁹⁴ BELTRÁN LLORIS, M., *op cit.*, pp. 15, 46.

La estructura de la *domus* se sistematiza en torno al cambio de Era y en época flavia (segunda mitad del siglo I d.C.) se multiplica la construcción de este tipo de viviendas en las provincias occidentales, hecho que tendrá su máximo apogeo en época antonina (segunda mitad del siglo II d.C.) (Lám. V). El peristilo gana importancia en la estructura de la casa durante el siglo I d.C., y a finales de esta centuria ya encontramos casas con peristilo centralizado en varios municipios romanos en la Península Ibérica, como *Munigua* (Casa nº 1) (Lám. VIII) o *Baelo Claudia* (Casa del Oeste y Casa del Cuadrante Solar)⁹⁵ (Lám. VIII), ambas en la Bética. Esta tendencia no tardará en extenderse, y en el siglo II la *domus* con peristilo centrado ya será el modelo doméstico predominante en todas las provincias occidentales. A partir de este momento la Casa de atrio quedaría desterrada, pero el tránsito de un modelo a otro fue progresivo⁹⁶.

El siglo II supondrá un momento de esplendor para las provincias hispanas, especialmente para la Bética, que alcanzará una gran prosperidad y reconocimiento dentro del Imperio gracias a las exportaciones de vino y aceite. Uno de los núcleos urbanos más importantes en esta provincia es Itálica, en cuyo barrio occidental o *Nova urbs* se creó una “villa modelo”⁹⁷ a base de enormes *domus* de hasta 2.000m² con peristilo centralizado y lujosas estancias –Casa de los Pájaros, Casa de la Exedra (Lám. IX). Estas mansiones sirvieron de patrón para la construcción de casas en otras colonias de la Bética (*Corduba*, i.e.) o Lusitania, como *Conimbriga* o *Augusta Emerita*. Esta influencia puede apreciarse al comparar las plantas de la italicense Casa de las Tabernas o del Emparrado y la lusitana Casa de los Juegos de Agua⁹⁸ (Lám IX).

A partir del siglo II se producirá una evolución de las *domus* urbanas en un doble sentido. En el aumento tamaño las habitaciones y el lujo de los elementos decorativos por un lado, y en el avance territorial más allá del Canal de la Mancha por otro.

⁹⁵ *id, op cit.*, p. 33.

⁹⁶ *id, op cit.*, p. 50.

⁹⁷ GROS, P., *op cit.*, pp. 179 y ss.

⁹⁸ BELTRÁN LLORIS, M., *op cit.*, p. 36.

BLOQUE II. EL CASO DE AUGUSTA EMERITA.

FUNDACIÓN DE LA COLONIA Y PLANTEAMIENTO DEL URBANISMO EMERITENSE.

El solar en el que se asienta la actual Mérida fue ocupado por el hombre ya en época prerromana dadas las favorables condiciones que ofrece para el desarrollo de la vida⁹⁹: un entorno protegido por el cauce de dos ríos que ejercen de barreras naturales -el Guadiana y el Albarregas- con abundante suministro de agua, rico en recursos naturales y rodeado por las fértiles tierras del Valle del Guadiana.

Los romanos ya se habían ido asentando progresivamente en estas tierras pobladas por Túrdulos, vettones y lusitanos, como lo demuestran los núcleos de población romanos preexistentes en la zona -*Mettelinum*, *Castra Caecilia*, *Norba Caesariana*- localidades creadas todas ellas con un cierto carácter militar en la cabecera de la Lusitania¹⁰⁰. Pero en ese momento de ocupación, se hacía necesaria la existencia de un punto de enlace en la frontera entre las gentes de la Bética, la zona de Hispania más romanizada, y las tierras ricas en metales del Oeste y Noroeste peninsular, menos permeables a la Romanización. Así, la colonia *Augusta Emerita* sería el núcleo a partir del cual organizar el territorio y expandir los criterios de organización urbana en la Península Ibérica¹⁰¹.

Dos años antes de la fundación de *Augusta Emerita*, el 27 a.C., se realizó la división de la Península Ibérica en tres provincias -la Tarraconense, la Lusitania y la Bética- que vinieron a sustituir la antigua división de Hispania Citerior e Hispania Ulterior. La nueva provincia de Lusitania necesitaba de una capital a la altura de las circunstancias que fuera capaz de mostrar todo el potencial de Roma en las regiones más occidentales del Imperio. Así, se creó una ciudad y se la dotó de una carga simbólica y propagandística que pusiera de manifiesto el poder del Imperio Romano en su provincia más occidental.

⁹⁹ *Conjunto Arqueológico de Mérida, Patrimonio de la Humanidad*, Salamanca, Junta de Extremadura, 1994, pp. 19-21.

¹⁰⁰ ALONSO SÁNCHEZ, A., CERRILLO M. DE CÁCERES, E. y FERNÁNDEZ CORRALES, J.M., “Tres ejemplos de poblamiento rural romano en torno a ciudades de la Vía de la Plata: *Augusta Emerita*, *Norba Caesariana* y *Capara*”, en GORGES, J.G. y SALINAS DE FRÍAS, M. (eds) *Les campagnes de Lusitanie Romaine*, Collection de la Casa de Velázquez, 47, Madrid-Salamanca, Casa de Velázquez-Universidad de Salamanca, 1994, p. 80.

¹⁰¹ BENDALA GALÁN, M. y ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M., “Semblanza de Augusta Emerita”, en *Extremadura Arqueológica*, v. IV, Junta de Extremadura, 1995, p. 180.

Según relata *Dión Casio*¹⁰², sabemos que tras la toma de *Lancia* en las Guerras Cántabras, el Emperador Augusto fundó la colonia *Augusta Emerita* por medio de su legado *Publio Casirio*. La fundación tuvo lugar en el año 25 a.C., y la colonia y su territorio fueron entregados a los soldados licenciados de las legiones V *Alaudae* y X *Gemina*, que habían contribuido a la victoria en el Norte de la Península Ibérica. Así, la fundación de *Augusta Emerita* fue un *praemium victoriae*¹⁰³, una recompensa por la victoria, aunque sólo para los soldados más ancianos. La colonia recibiría el nombre de *Emerita* por los *veteranii emeriti* que se asentaron en ella y *Augusta* por el nombre del emperador que la fundó. Asociado a este tipo de fundaciones, siempre se producía el reparto del territorio a través del proceso conocido como centuriación, mediante el cual se asignaba un lote de tierra a cada colono, asegurando la creación de asentamientos rurales que explotaran el territorio circundante de la colonia¹⁰⁴.

A todos estos factores – entorno fértil y agradable para la vida, necesidad de un fuerte núcleo político en la zona y búsqueda de un asentamiento adecuado para los soldados eméritos – hay que añadir un hecho que fue definitivo para la creación de la colonia romana en ese emplazamiento: la vadeabilidad del río Anas en ese punto de su cauce. Así, los romanos construirán un puente sobre el río Guadiana, al amparo del cual surgiría y se desarrollaría la colonia como una gran ciudad-puente¹⁰⁵, un nudo de comunicaciones difícilmente eludible en las comunicaciones entre la Bética y el Noroeste peninsular, lo que otorga una inmejorable situación estratégica a la *Augusta Emerita*.

La colonia fue proyectada y construida *ex novo* en el margen derecho del río, a la altura de la isla sobre la que se apoya el puente (Lám. X). La ciudad se asentará sobre una serie de colinas que forman los vértices de la muralla de la colonia, con forma trapezoidal. Así, por el Este la ciudad alcanza un altozano de 241 metros de altura donde está emplazado el cuartel de la Guardia Civil, próximo al Teatro y el Anfiteatro. Al Sur, en dirección al río Guadiana, encontramos el Cerro de San Albín, con una cota de 232 metros, donde se ubica la conocida

¹⁰² DIÓN CASIO, *Historia romana*, 53, 25: “Terminada esta guerra, Augusto licenció a los más veteranos de los soldados y les concedió que fundaran en Lusitania una ciudad llamada *Augusta Emerita*”.

¹⁰³ ARCE, J., “Introducción histórica”, en DUPRÉ RAVENTÓS, X., *Mérida. Colonia Augusta Emerita*, “Las capitales provinciales de Hispania”, nº 2, Roma, L’erma, 2004.

¹⁰⁴ ALONSO SÁNCHEZ, A., CERRILLO M. DE CÁCERES, E. y FERNÁNDEZ CORRALES, J.M., *op cit.*, p. 80.

¹⁰⁵ BENDALA GALÁN, M. y ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M., *op cit.*, p. 179.

como “Casa del Mitreo”, objeto de estudio de este trabajo. Al Noroeste, próxima a la desembocadura del Albarregas en el río Guadiana, se erige hasta los 227 metros la denominada Colina del Calvario. Entre ambas cotas hay otro altozano de 233 metros a partir del cual el terreno empieza a vascular hacia el río Guadiana, que se encuentra a una cota de 202 metros¹⁰⁶.



Plano de la ciudad de Mérida con los monumentos y el trazado de la red de cloacas. Según M. Almagro, 1970.

La ciudad fue concebida desde un primer momento en toda su extensión. Actualmente se conoce prácticamente todo el perímetro amurallado de la colonia (Lám. XIV), y aunque se haya aceptado que la mayoría de los tramos son de época augustea, hay controversia sobre el trazado y cronología de algunos tramos, sobre todo en la zona del anfiteatro. La mayoría de las calles que llegaban a la muralla desembocaban en una puerta, lo que otorgaba una gran facilidad en el acceso y evacuación de la ciudad a través de distintos tipos de entrada según la categoría de la vía: puertas monumentales en las cuatro salidas principales de la ciudad, entradas intermedias para carruajes y poternas para peatones¹⁰⁷.

¹⁰⁶ ALMAGRO BASCH, M., “Topografía de la Mérida romana”, en *Guía de Mérida*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1965.

¹⁰⁷ ALBA CALZADO, M., “Características del viario urbano de Mérida entre los siglos I y VIII”, *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 5, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 1999, p. 410.

El estudio de la red de alcantarillas, cuyos desagües corren desde los altozanos al río, nos permite dibujar el trazado de las vías del interior de la colonia. Así, conocemos la existencia de una trama ortogonal formada por calles orientadas a partir del Cardo y Decumano Máximos, que forman las *insulae* o manzanas¹⁰⁸.

La uniformidad de todas las vías de la antigua *Augusta Emerita* en cuanto a fábrica, material y dimensiones nos hace pensar que fueron realizadas como parte de la gran obra pública urbana emeritense. En el proyecto urbanístico se proyectaron anchas calles con un espacio anexo a las fachadas que serviría para construir las viviendas y como zona peatonal una vez urbanizada la ciudad, cuando se construyeron soportales para proteger a los viandantes. Con el paso del tiempo se producirá la privatización de estos pórticos, que serán asimilados por las viviendas colindantes para el establecimiento de *tabernae* o la ampliación de algunas estancias de las *domus* (baños privados, i.e.)¹⁰⁹ (Lám. XI y XII). Otro cambio acontecido en el paisaje urbano emeritense en el Bajo Imperio es la cubrición del empedrado polícromo de las calles con pavimentos de tierra, atendiendo más a razones prácticas que estéticas (evitar resbalones, tráfico más cómodo, menor volumen de ruido a consecuencia de la circulación rodada)¹¹⁰. Esto, lejos de ser un síntoma de decadencia de la ciudad, tiene que ser entendido como indicio de dinamismo y vitalidad del urbanismo emeritense. El trazado ortogonal de la antigua *Emerita* se ha fosilizado a lo largo del tiempo y aún hoy puede reconocerse parte del viario de la colonia romana en el callejero de la Mérida actual (Láms. XIII y XIV).

En el cruce entre Cardo y el Decumano Máximos se ubicaría el Foro de la Colonia, que siguiendo los cánones de este tipo de espacio público en las ciudades romanas, sería una gran plaza cerrada en dos de sus lados por un templo y una basílica opuestos. Sólo conocemos el primero de estos edificios, denominado popularmente “Templo de Diana”. El hallazgo de un grupo escultórico en el que se representa a miembros de la familia del emperador ha hecho suponer a los investigadores que estuvo dedicado al culto oficial e imperial. Junto al Foro colonial se ha localizado un pórtico de mármol que pone en evidencia la progresiva utilización

¹⁰⁸ MATEOS CRUZ, P., “Proyecto de Arqueología urbana en Mérida: Desarrollo y primeros resultados”, *Extremadura Arqueológica IV*, v. IV, Junta de Extremadura, 1995, pp.198 y ss.

¹⁰⁹ ALBA CALZADO, M., “Datos para la reconstrucción diacrónica del paisaje urbano de Emerita: Las calles porticadas desde la etapa romana a la visigoda”, *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 6, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 2000, pp. 371-396.

¹¹⁰ ALBA CALZADO, M., “Características del viario urbano de Mérida entre los siglos I y VIII”, *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 5, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 1999, pp. 407 ss.

de este material constructivo según avanza la época de Claudio (mediados del siglo I d.C), conociéndose este fenómeno como “marmorización”¹¹¹. Se traslada el programa arquitectónico e iconográfico del Foro de Augusto de Roma a este espacio en *Augusta Emerita*. Así, sobre el pórtico se erige un friso en el que alternan clipeos con cabezas de Zeus Ammón y Medusa con cariátides, mientras las esculturas reproducen el programa iconográfico del Foro de Augusto en Roma con un claro sentido propagandístico¹¹².

Al ostentar *Augusta Emerita* el cargo de capital de la Lusitania, es de suponer la existencia de un Foro provincial en la ciudad romana. El conocido como Arco de trajano, cubierto por placas de mármoles, habría sido la entrada monumental a un gran recinto porticado en el que se conservan los restos de un enorme templo dedicado al culto imperial.

La ubicación de dos de los edificios de espectáculos, el teatro y el anfiteatro, quedaría relegada al extremo oriental de la ciudad, donde la pendiente de una colina era favorable para la construcción de los graderíos. El teatro, dedicado en el 16-15 a.C. por el cónsul *Marco Agripa*, es un edificio masivo con un importante papel propagandístico a través del culto imperial realizado en una exedra situada en eje con la escena. Este gran escaparate del poder de Roma estaría decorado con estatuas de dioses y de personas de la familia del emperador Claudio. Algo posterior sería la construcción del anfiteatro (año 8 a.C), dedicado a la realización de luchas gladiatorias y *venationes*. Mucho se ha escrito sobre la ubicación original de estos edificios, ya que su carácter periférico y el hallazgo de una tumba en el graderío del anfiteatro (recordemos que por disposición imperial los enterramientos no podían realizarse dentro de las ciudades) han hecho suponer a algunos investigadores su construcción extramuros y la ampliación del perímetro de la ciudad para abarcarlos en una reestructuración de esta zona a finales del siglo I d.C.¹¹³

El resto de espacio urbano estuvo dedicado al uso doméstico. Las manzanas conformadas por el cruce de *cardos* y *decumanos menores* sirvieron a los colonos para establecer sus viviendas, analizadas en el capítulo Arquitectura doméstica en *Augusta Emerita*.

¹¹¹ BENDALA GALÁN, M. y ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M., *op. cit.*, p. 182.

¹¹² BENDALA GALÁN, M., “Los conjuntos arqueológicos y sus contextos ante las exigencias de los nuevos tiempos”, en IGLESIAS GIL, J.M. (ed.), *Actas de los XI Cursos monográficos sobre el Patrimonio Histórico (Reinosa, Julio 2000)*, Santander, Universidad de Cantabria, 2000, p. 243.

¹¹³ DURÁN CABELLO, R.M., “Edificios de espectáculos”, en DUPRÉ RAVENTÓS, X., *Mérida. Colonia Augusta Emerita*, “Las capitales provinciales de Hispania”, nº 2, Roma, L’erma, 2004, p. 60.

En cuanto a la evolución histórica de *Emerita*, podemos afirmar que la colonia vivió una etapa de prosperidad durante los primeros años de su existencia, con una gran actividad constructiva promovida por *Marco Agripa* y financiada por la administración para construir una urbe a imagen de Roma¹¹⁴. Junto a los soldados eméritos, gentes de la Lusitania, de las otras provincias de Hispania y de distintos lugares del Mediterráneo acudirían a la nueva colonia seducidos por los privilegios propuestos por la administración -autonomía de la ciudad, propiedad de la tierra, exención fiscal¹¹⁵...- que tendría un gran interés en atraer contingentes de población que ocuparan la nueva ciudad y su extenso territorio. La colonia será nombrada capital de la Lusitania en torno al año 15 a.C.¹¹⁶

Augusta Emerita experimentó uno de sus momentos de esplendor en época flavia y antonina (mediados del siglo I - siglo II d.C.), cuando los dos emperadores hispanos – Trajano y Adriano – impulsaron la monumentalización de las ciudades ibéricas. Este dinamismo de la arquitectura pública emeritense tendría su reflejo en la construcción particular. El desarrollo económico de algunos de los habitantes de las élites la colonia les permitió construir grandes y lujosas residencias.

Parece ser que la crisis del siglo III no fue tan acusada en *Augusta Emerita* como en otras ciudades del Imperio. Así lo atestiguan los objetos hallados en la colonia y en otros lugares del Imperio que certifican un comercio de elementos de lujo en *Emerita* en estos momentos¹¹⁷.

Con el reinado de Diocleciano -a finales del siglo III- comienza una nueva fase de prosperidad para *Augusta Emerita*, que se convertirá en un centro administrativo y jurídico de primer orden al ser nombrada capital de la *Diocesis Hispaniarum*, dependiente de la Prefectura de las Galias. Esta nueva categoría llevaría pareja una nueva eclosión urbana, que se manifestó a través de una gran actividad constructiva. Así, se llevarían a cabo una serie de

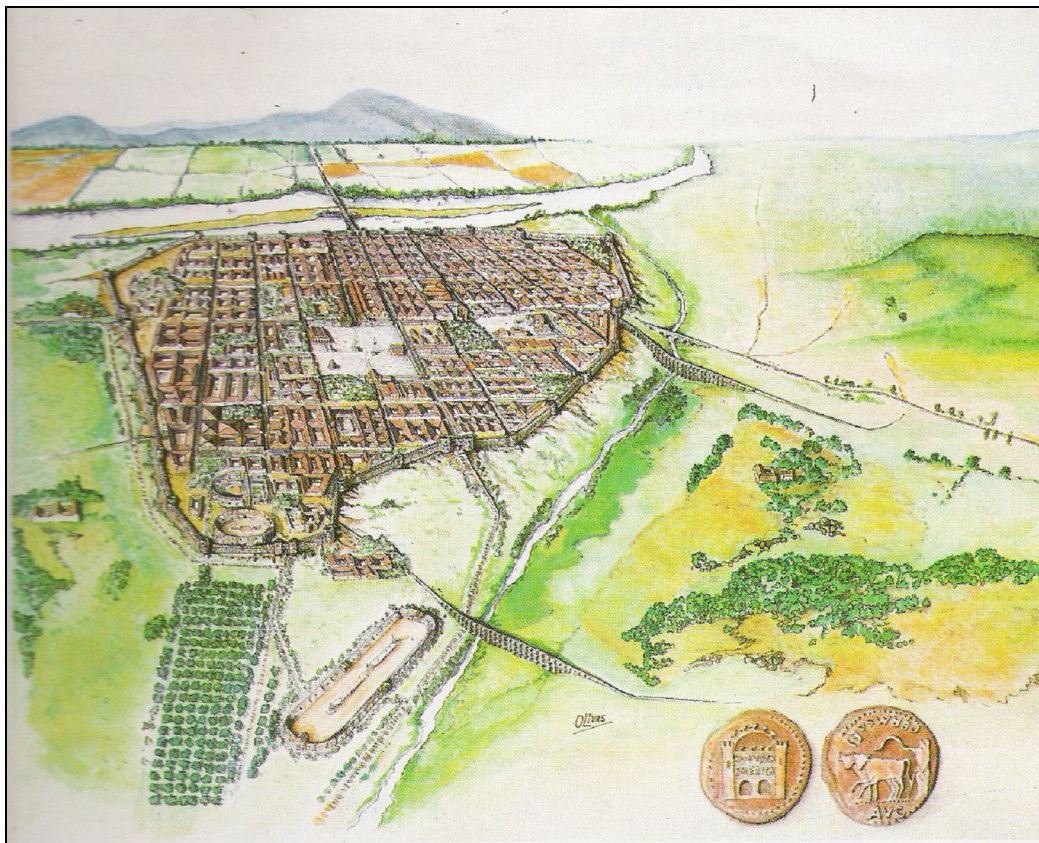
¹¹⁴ STIERLIN, H., “Las ciudades destruidas por el Vesubio: Pompeya, Herculano y Stabias”, *El Imperio Romano: Desde los etruscos a la caída del Imperio Romano*, “Arquitectura Mundial de Taschen”, Italia, Taschen, 1997, p. 10.

¹¹⁵ SAQUETE, J.C., “Privilegio y sociedad en Augusta Emerita: la cuestión del *Ius Italicum* y la *Immunitas*”, en GORGES, J.G. y NOGALES BASARRATE, T. (eds), *Sociedad y cultura en Lusitania romana*, IV Mesa Redonda internacional, Mérida, Gabinete de Iniciativas Transfronterizas, 2000, pp. 379-389.

¹¹⁶ *Conjunto Arqueológico de Mérida, Patrimonio de la Humanidad*, Mérida, 1994, pp. 20 y ss.

¹¹⁷ PÉREZ CENTENO, M^a R., “Las ciudades hispanas en el siglo III d.C. Un ejemplo: *Emerita Augusta*”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, v. 11, pp. 300-301.

reformas urbanísticas que cambiarían la imagen de la ciudad durante la última etapa del Imperio. La presencia de intelectuales en *Emerita* provocaría un importante renacimiento cultural al tiempo que una nutrida lista de importantes personajes de la administración pasaban por la ciudad en el desempeño de sus labores burocráticas¹¹⁸. La presencia de estas gentes refinadas en la colonia justificará la existencia de un nutrido grupo de casas señoriales acordes a su status social. Este esplendor también se hace patente en el poblamiento rural a través de la reactivación del sector agrario y de la reconstrucción y ampliación de las *villae* del territorio emeritense¹¹⁹.



Perspectiva ideal de la Mérida romana. Vista desde el Este. Según E. Olivas (en F. Ramos y E. Gutiérrez).

¹¹⁸ *Conjunto Arqueológico de Mérida, Patrimonio de la Humanidad*, Mérida, 1994, p. 23.

¹¹⁹ ALONSO SÁNCHEZ, A., CERRILLO M. DE CÁCERES, E. y FERNÁNDEZ CORRALES, J.M., *op cit*, p. 87.

EL ÁREA PERIURBANA.

Observando el trazado de la muralla, podemos deducir que la mansión de la que es objeto este estudio, la conocida como Casa del Mitreo, se encuentra extramuros de la colonia *Augusta Emerita*, en lo que ha sido denominado **área periurbana**¹²⁰, un espacio intermedio entre el campo y la ciudad que presenta aspectos de ambos, pero que no puede clasificarse como ninguno de los dos ambientes. P.A. Fernández Vega intenta romper la clásica dicotomía campo/ciudad señalando la existencia de relaciones entre uno y otra, sobre todo en este espacio existente entre los dos ámbitos.

A esta zona periférica se le atribuyeron usos muy diversos aprovechando su situación fuera de la ciudad pero muy próxima a ésta. Así, en estos cinturones de las ciudades altoimperiales encontramos infraestructuras tan diversas como: residencias señoriales, jardines, infraestructuras viarias, zonas funerarias, instalaciones industriales o artesanales, vertederos, infraestructuras agrícolas y ganaderas, conducciones hidráulicas, edificios de espectáculos, etc... Conviven distintos tipos de estructuras que fueron surgiendo, modificándose y desapareciendo según las necesidades de la ciudad en cada momento¹²¹.

A continuación describiremos el paisaje de este área periurbana en *Augusta Emerita*, prestando especial atención al entorno de la conocida como Casa del Mitreo (Láms. XIV y XV).

Uno de los usos de este cinturón que envuelve la ciudad romana es el establecimiento de **zonas residenciales**. Importantes personalidades elegirían esta zona extramuros para construir sus viviendas huyendo de las incomodidades que supone residir en el interior de la urbe (tráfico, contaminación ambiental y acústica...) pero manteniéndose lo suficientemente cerca de la misma como para atender sus negocios. La elección de este espacio fuera de las murallas también puede estar condicionada por la escasez de áreas urbanizables dentro de la ciudad¹²². Lo que buscan estas gentes adineradas es un entorno agradable junto a la ciudad

¹²⁰ FERNÁNDEZ VEGA, P.A., “Las áreas periurbanas de las ciudades altoimperiales romanas. Usos del Suelo y zonas residenciales”, *Hispania Antiqua*, XVIII, pp. 143 y ss.

¹²¹ BEJARANO OSORIO, A., “La evolución histórica de un solar periurbano en la ciudad de Augusta Emerita: la intervención de las antiguas “naves de Resti””, *Bolskan*, nº 20, 2003, p. 90. Una *domus* es abandonada en la zona Este del área periurbana y poco después su peristilo es amortizado como necrópolis.

¹²² GHEDINI, F., “La casa romana in Tunisia fra tradizione e innovazione”, en BULLO, S. y GHEDINI, F. (eds.), *Amplissimae atque ornatissimae domus*(Aug., civ., II, 20, 26). *L’edilizia residenziale nelle città della Tunisia romana*, “Antenor Quaderni”, nº 2, Roma Quasar, 2003, pp. 347.

pero que evoque la tranquilidad de la vida en el campo¹²³, para lo cual recrean un entorno idílico en el que la naturaleza adquiere una gran importancia. La ubicación de estas lujosas mansiones en el exterior de la ciudad permitía la construcción de grandes jardines en los que deleitarse que, en algunos momentos, no podrían construirse intramuros por la gran demanda de suelo urbanizable que experimentaría una ciudad de la categoría de *Augusta Emerita*.

En la búsqueda de un ambiente grato e idílico y del reconocimiento social que implicaba residir fuera del perímetro amurallado, algunos de los potentados aristócratas emeritenses decidieron establecer sus viviendas en el entorno de la colonia desde los primeros momentos de ocupación. Así lo documentan hallazgos recientes¹²⁴, según los cuales la ciudad creció y se desbordó hacia el Este y el Sur ya en el siglo I de nuestra Era. Conocemos así los restos de, al menos, seis *domus* señoriales en la zona Este de la ciudad, lo que nos permite afirmar la presencia de suntuosas mansiones en el entorno de la ciudad desde poco después de la fundación de la colonia. Del mismo modo, encontramos en la zona Sur de la ciudad la conocida como Casa del Mitreo, de cuyo estudio nos ocuparemos con detenimiento más adelante.

Las **vías de comunicación** no sólo sirven para unir unas ciudades con otras, también son usadas como base a partir de la cual trazar una serie de caminos secundarios que permitan estructurar el territorio de una ciudad. El trazado de estos caminos tendrá una gran importancia en el desarrollo de la vida cotidiana de la colonia, ya que unen el núcleo amurallado con las diversas residencias e instalaciones que están en su territorio.

Así, en el entorno de Mérida encontramos una serie de caminos en base a los cuales se organiza el área periurbana¹²⁵ (Lám. XV). Las vías de comunicación más importantes de *Augusta Emerita* serían la prolongación del Cardo Máximo y del Decumano Máximo a partir de las cuatro salidas principales de la ciudad. Estas vías debieron realizarse con dioritas de tamaño mediano mezcladas con roca machacada, pero el tramo más cercano a la ciudad se pavimentó con grandes lastras. Se ha apuntado como motivo para este enlosado de mejor

¹²³ FERNÁNDEZ VEGA, P.A., *op cit.*, p. 155.

¹²⁴ MATEOS CRUZ, P., *op cit.*, p. 200.

¹²⁵ SÁNCHEZ BARRERO, P.D. y MARÍN GÓMEZ-NIEVES, B., “Caminos periurbanos de Mérida”, *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 4, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 1998, p. 549.

calidad la posibilidad de que el propio municipio sufragara el coste de la fábrica¹²⁶, similar a la de las vías intramuros, porque a la colonia le interesaría que las *domus* suburbanas, así como los espacios industriales y funerarios, contaran con una pavimentación adecuada.

La prolongación del Decumano Máximo hacia el Oeste cruzaría el río Guadiana sobre el gran puente que otorgaba su valor estratégico a la colonia para, posteriormente, dividirse en tres vías que unían *Emerita* con el Sur y Este peninsular. La prolongación del Decumano hacia el Este atravesaba una zona ocupada por espacios domésticos, industriales y funerarios para, tras un giro hacia el Este, pasar junto al Acueducto de San Lázaro y el circo.

El Cardo Máximo (dirección NO-SE) hace un giro en la salida Norte de la ciudad, quizá para adaptarse mejor a la topografía del terreno, y cruza el puente sobre el río Albarregas para continuar su trazado pasando sobre un tramo del acueducto subterráneo que viene del Embalse de Proserpina.

El Cardo Máximo abandona la ciudad por el lado Sureste, muy cerca del Cerro de San Albín y de la *domus* conocida como Casa del Mitreo, objeto de nuestro estudio. En esta zona podemos ver la pavimentación de época romana, para la que se realizó un lastrado con dioritas de gran tamaño y distintos colores con un buzamiento hacia los laterales para favorecer el drenaje. Conocemos su trazado hacia el Sureste por su asociación a distintas zonas funerarias.



Imagen: Prolongación del Cardo Máximo en las proximidades de la Casa del Mitreo.

Este grupo de vías principales se complementa con una serie de caminos secundarios que estructuran el territorio que circunda a la colonia. Cuentan con una pavimentación menos firme que las vías principales, normalmente realizada con tierra y piedras de pequeño tamaño. La mayoría de los que conocemos han sido documentados en los lados Sur y Este de la colonia, zona en la que se encuentra la Casa del Mitreo y sirven para unir la ciudad con viviendas, estructuras funerarias (los conocidos como Columbarios, i.e.), instalaciones industriales o edificios de espectáculos (Circo de la colonia). Mención especial merece una

¹²⁶ *eid, op cit.*, p. 554.

calzada documentada en la zona Este de la ciudad. Sería la prolongación de un *Decumano minor* a partir de una puerta secundaria de acceso a la ciudad y ha sido considerado el eje vertebrador de un espacio doméstico en esta zona extramuros de la ciudad¹²⁷.

Siempre extramuros y muy vinculadas con las vías de comunicación se encuentran las **áreas funerarias** de las ciudades romanas, siendo consideradas las necrópolis indicadores del lugar donde los romanos establecían el límite de la ciudad¹²⁸ y de la existencia de caminos en su entorno¹²⁹. Los enterramientos se realizarían en torno a las salidas de las ciudades para pedir un recuerdo piadoso de los caminantes hacia los difuntos, ya que el olvido de los antepasados suponía su muerte definitiva. En este sentido, conocemos mejor aspectos relacionados con la muerte de algunos individuos por sus ajuares y monumentos funerarios que las circunstancias que les acontecieron en vida.

Así las cosas, es de suponer que *Augusta Emerita*, encrucijada de caminos, estuvo rodeada por enterramientos en torno a estas vías de comunicación que llegaron a formar una “gran” necrópolis, aunque no uniforme, en el área periurbana de la ciudad. Conocemos una gran gama de enterramientos en la colonia, desde las modestas sepulturas cubiertas con tejas o lajas de piedra, hasta los lujosos sarcófagos de mármol o los ricos mausoleos familiares. En el Museo Nacional de Arte Romano se conserva una gran colección de estelas funerarias, en la que pueden apreciarse las distintas modas que influyeron en la escultura funeraria, así como varias cupas, elementos abundantes en las necrópolis emeritenses. En el entorno de la Casa del Mitreo encontramos dos mausoleos funerarios pertenecientes a las familias de los Julios y los Voconios, en el último de los cuales se conservan los retratos de algunos de los miembros de la familia. Este conjunto, conocido como Los Columbarios es visitable junto a la Casa del Mitreo dada la cercanía de ambos recintos arqueológicos. No serán los únicos enterramientos en la zona sur de la ciudad, la prolongación del *Cardo Máximo* sirve como eje en torno al cual se articulan los distintos espacios funerarios en esta zona, donde encontramos necrópolis como la de los Bodegones o la del Águila.

¹²⁷ *eid, op. cit.*, p. 564.

¹²⁸ FERNÁNDEZ VEGA, P.A., *op. cit.*, p. 145.

¹²⁹ SÁNCHEZ BARRERO, P.D. y MARÍN GÓMEZ-NIEVES, B., *op. cit.*, p. 550.

Las molestias ocasionadas como consecuencia de las actividades productivas (ruidos, contaminación, malos olores...) llevó a establecer las **instalaciones industriales** en la periferia de las ciudades. Además, algunas de estas industrias requieren de una gran cantidad de espacio para su funcionamiento, lo que hace obligatoria la búsqueda de grandes extensiones de terreno fuera de las ciudades¹³⁰. El régimen económico de cada ciudad supondrá la presencia de unas infraestructuras artesanales e industriales específicas.

En el caso de *Augusta Emerita* conocemos varios complejos industriales de época romana dedicados a la producción de material constructivo cerámico en una amplia gama de formatos: ladrillos, baldosas, adobes, *tegulae*, ímbrices y sectores de círculo para construir columnas. Los restos documentados incluyen hornos y algún tipo de estructura complementaria vinculante a la actividad desarrollada, tales como pozos o embalses para el suministro de agua, pilas para amasar la arcilla o las viviendas de los artesanos¹³¹.

Estos talleres dedicados a la fabricación de material latericio están situados extramuros de la colonia, concentrados al Sur y al Este de la ciudad, bastante próximos entre ellos y en las cercanías del río Guadiana, de cuyas orillas tomarían la materia prima para su transformación. Los cinco documentados en Mérida están en las proximidades de la Casa del Mitreo: en el actual ambulatorio, la Central Contable de Banesto, Los Bodegones¹³², el Estadio de Fútbol¹³³ y el Camino del Peral¹³⁴.

Los hornos han aparecido colmatados con tierra, carbones, cenizas y restos de materiales cerámicos, lo que ha servido para fecharlos a mediados del siglo I d.C., fechas en que la ciudad estaba en pleno proceso de construcción y necesitaba una gran cantidad de material constructivo para las obras públicas y privadas¹³⁵. Esa gran demanda de material explicaría la abundancia de este tipo de instalaciones en esta zona de la ciudad rica en arcillas aluviales. Cuando la necesidad de material de material fue menor, estas instalaciones fueron

¹³⁰ SASSATELLI, G., "Le abitazioni e i luoghi della produzione", *La città etrusca di Marzabotto*, Bolonia, Grafis, 1989, pp. 53-74.

¹³¹ SÁNCHEZ BARRERO, P.D. y ALBA CALZADO, M., "Intervención arqueológica en la Parcela C-1 de Bodegones. Instalación industrial de material constructivo para la edificación de Emerita Augusta", *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 2, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 1996, p. 243.

¹³² SÁNCHEZ BARRERO, P.D. y ALBA CALZADO, M., *ibid.* p.237-265.

¹³³ MÁRQUEZ PÉREZ, J., "Intervención arqueológica en el estadio de fútbol", *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 1, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 1995, p. 80-93.

¹³⁴ ALBA CALZADO, M., MÁRQUEZ PÉREZ, J. y SAQUETE CHAMIZO, J.C., "Intervención en un solar sito en el Camino del Peral, s/n", *op. cit.*, pp. 95-104.

¹³⁵ *eid*, *op. cit.*, p. 99.

abandonadas y utilizadas como espacios funerarios. Este fenómeno es habitual en los primeros momentos de las ciudades, habiéndose documentado en otros centros de población (*Marzabotto*¹³⁶, i.e.).

Aunque a una escala inferior a la de producción de material latericio, sabemos que en el entorno de la Casa del Mitreo debió existir un taller dedicado a la fabricación de productos de vidrio, ya que en las cercanías del yacimiento han aparecido multitud de fragmentos de pasta de vidrio¹³⁷.

No conocemos ningún alfar dedicado a la fabricación de recipientes de cerámica, pero sabemos que tuvieron que existir varias infraestructuras dedicadas a la cocción de cerámica por las inscripciones de algunos fragmentos de este material y por la acumulación de material de deshecho de alfares en el entorno de *Augusta Emerita*. Entendemos así, que en estas áreas periurbanas que envuelven a las ciudades también se ubicaban los **vertederos, estercoleros y escombreras** donde se depositaban todos los materiales de deshecho que se generaban en los núcleos urbanos. En *Augusta Emerita* se ha encontrado material de deshecho de alfar utilizado como relleno en distintos puntos de la ciudad, tanto dentro del recinto amurallado como extramuros. Así, en la zona Este de la colonia encontramos este tipo de acumulaciones en las inmediaciones del Ambulatorio de la Seguridad Social, en las proximidades de la Casa del Mitreo¹³⁸ y de los Columbarios¹³⁹.

La ubicación de la colonia *Augusta Emerita* en la confluencia de dos ríos, *Anas* y *Barraeca*, actuales Guadiana y Albarregas, suponía la existencia de terrenos aluviales, muy ricos agrícolamente, próximos a la ciudad. Esto favorecería la proliferación de asentamientos e **infraestructuras de tipo rural** que se dedicarían a la explotación de los recursos agrarios y

¹³⁶ SASSATELLI, G., *op cit.*, p. 69.

¹³⁷ LEQUÉMENT, R. "Rapport préliminaire sur deux sondages effectués à Mérida. Septembre - Octobre 1973", en *Noticiario Arqueológico Hispánico*, v. 5, Madrid, Comisaría General de Patrimonio Artístico, 1977, p. 148.

¹³⁸ GORGES, J.G. y RODRÍGUEZ MARTÍN F.G., "Los territorios antiguos de Mérida. Un estudio del territorium emeritense y de sus áreas de influencia", en NOGALES BASARRETE, T. (ed.), *Augusta Emerita. Territorios, espacios, imágenes y gentes en Lusitania romana*, "Monografías emeritenses", nº 8, Madrid, Ministerio de Cultura, 2004, p. 122.

¹³⁹ LEQUÉMENT, R., *op cit.*, pp. 147-150.

ganaderos de estos terrenos aluviales próximos a los márgenes de los ríos¹⁴⁰. En esta categoría han sido incluidos los restos de dos yacimientos situados al Suroeste de la ciudad, en las proximidades del Río Guadiana, uno asociado a un camino en la antigua fábrica de El Águila y un segundo algo más alejado de la ciudad, conocido con el nombre de “Siete Colchones”. Este entorno debió tener una ocupación mucho más densa dadas las condiciones edafológicas del terreno, pero es precisamente esa fertilidad del terreno la que ha propiciado su explotación a lo largo del tiempo, provocando la pérdida de muchas de estas estructuras¹⁴¹.

Las **conducciones hidráulicas** son uno de los elementos característicos del paisaje periurbano dada la necesidad de abastecimiento de agua tanto para las industrias del entorno como para los habitantes de la ciudad. Sólo un grupo importante de población puede sufragar y rentabilizar la conducción pública de aguas¹⁴².

En *Augusta Emerita*, además del agua que tomaban de ambos ríos y de las captaciones de agua potable, tanto del subsuelo como de la lluvia -pozos, *impluvia*...- hubo tres acueductos que suministraban este preciado líquido a la ciudad: por el Norte de la colonia llegaba el acueducto conocido como “de los Milagros”, que traía agua del Embalse de Proserpina; por el Este, junto a la Casa del Anfiteatro, entraba en la ciudad el Acueducto de “San Lázaro” o “Rabo de buey”, por el que discurría agua potable de distintas captaciones subterráneas. Ambos poseen monumentales *arquationes* para salvar el desnivel del Valle del Albarregas. Son grandes obras de ingeniería hidráulica que nos hacen suponer la gran importancia de la colonia *Augusta Emerita*. El tercero de los acueductos es menos monumental. Aún pueden verse restos de esta conducción que traería agua del Embalse de Cornalvo a la parte Sur de la ciudad en las proximidades de los Columbarios, cerca de la *domus* que estamos estudiando. Así pues, sería desde el Cerro de San Albín desde donde se distribuiría el agua que traía esta conducción denominada por una inscripción como “*Aqua Augusta*”¹⁴³.

¹⁴⁰ SÁNCHEZ BARRERO, P.D., “Territorio y sociedad en Augusta Emerita”, en GORGES, J.G. y NOGALES, T. (eds), *Sociedad y cultura en Lusitania romana, IV Mesa Redonda internacional*, Mérida, Gabinete de Iniciativas Transfronterizas, 2000, p. 219.

¹⁴¹ *id.*, op. cit., p. 220.

¹⁴² FERNÁNDEZ VEGA, P.A., op cit. p. 147.

¹⁴³ RAMOS SÁNCHEZ, F. y GUTIERREZ PAJUELO, E., *Mérida*, Madrid, Publicaciones Mérida, 1989.



Acueducto de los Milagros.

Otro de los usos atribuidos a la áreas periurbanas es el establecimiento de los **edificios de espectáculos** (teatros, anfiteatros y circos). Son edificios inherentes al mundo romano, una sociedad basada en la representación que otorgaba una gran importancia a las representaciones en honor de los dioses y del emperador, y muchos de esos rituales tuvieron lugar en estos espacios públicos. Toda ciudad romana que se precie debía tener sus propios edificios en los que no sólo se reunían los habitantes de la urbe para asistir a las representaciones, luchas o carreras, si no que ejercían una gran atracción sobre la población rural del entorno de la ciudad. Así, el mejor acceso para este tipo de espectadores y su gran tamaño, que habría supuesto una gran pérdida de espacio edificable en el centro de la ciudad, son las dos causas principales que motivan la construcción de estos espacios lúdicos en la periferia de las grandes urbes romanas.

Como ya hemos apuntado, el teatro y el anfiteatro emeritenses fueron construidos fuera del perímetro amurallado, pero una reforma urbanística de la zona en torno al año 70 d.C. supuso su inclusión dentro del perímetro amurallado. Al Este de la colonia podemos observar los restos del Circo, en torno al cual se organiza una zona de la ciudad extramuros. Además, debió ser un emplazamiento dedicado a actividades comerciales dedicadas con el mundo del caballo¹⁴⁴.

Así pues, en este entorno en el que se entremezclan estructuras tan dispares, entre el campo y la ciudad, se sitúa la Casa del Mitreo.

¹⁴⁴ MATEOS CRUZ, P., “Topografía y evolución urbana”, en DUPRÉ RAVENTÓS, X., *Mérida. Colonia Augusta Emerita*, Las capitales provinciales de Hispania, nº 2, Roma, L’erma, 2004.

ARQUITECTURA DOMÉSTICA EN AUGUSTA EMERITA.

Entre las prioridades de los veteranos licenciados que poblaron la colonia de *Augusta Emerita* debió estar la construcción de sus viviendas, documentadas desde su fundación tanto dentro como fuera del perímetro amurallado de la ciudad.

A pesar de las limitaciones que implica excavar los restos que se encuentran bajo una ciudad habitada en la actualidad, conocemos multitud de viviendas de época romana en Mérida, más de medio centenar si contabilizamos las documentadas tanto intramuros¹⁴⁵ (Lám. XVI) como extramuros¹⁴⁶ (Lám. XVII). La actividad urbanística desarrollada en la ciudad desde que fuera nombrada capital autonómica en 1985 ha provocado el hallazgo de multitud de estructuras relacionadas con hábitats domésticos de la antigua *Augusta Emerita*, tanto dentro como fuera de las murallas de la colonia.

La mayoría de estos elementos –muros, pavimentos de *opus signinum*, mosaicos, pozos- son restos aislados que suelen encontrarse en las *domus* romanas, por lo que han sido relacionadas con este tipo de construcciones. Básicamente contribuyen a engrosar el inventario de estructuras arquitectónicas del yacimiento emeritense.

Otras infraestructuras documentadas son más complejas –termas, *tabernae*- y permiten identificar estancias concretas dentro de la vivienda al ser características de uno u otro contexto, aunque no permiten conocer la planta completa del conjunto arquitectónico. En este sentido se ha reconocido un peristilo por la disposición de una serie de bases para apoyar columnas alrededor de una estructura revestida con *opus signinum* y decorada con escenas de ribera identificada como una fuente¹⁴⁷. En otras ocasiones esta asociación no es tan clara, y el refinamiento con el que algunas estancias son decoradas mediante pinturas o mosaicos sólo nos permite relacionarlos con alguna de las habitaciones nobles de la casa. Así, Sáenz de Buruaga interpretó la estancia ricamente decorada con pinturas en el solar de la Calle Suárez

¹⁴⁵ PALMA GARCÍA, F., “Las casas romana intramuros en Mérida. Estado de la cuestión”, *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 3, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 1997, pp. 347-365.

¹⁴⁶ SÁNCHEZ SÁNCHEZ, G., y NODAR BECERRA, R., “Reflexiones sobre las casas suburbanas en Augusta Emerita: Estudio preliminar”, *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 3, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 1997, pp. 367-385.

¹⁴⁷ CHAMIZO DE CASTRO, J.J., “Nuevos datos sobre la *domus* situada al sur del foro de la Colonia: división espacial y diacronía”, *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 9, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 2003, pp. 250 ss.

Somonte como el *tablinum*¹⁴⁸ de una *domus* romana, mientras que en opinión de Palma puede tratarse de un *triclinium* o un *oecus*¹⁴⁹.

Más escaso es el número de casas romanas de las que conocemos toda su planta o al menos gran parte de ella. Dentro de los muros de la colonia, tan sólo la conocida como Casa del Teatro o “Casa Basílica” y el conjunto de *domus* documentadas en el Área arqueológica de Morería, de las cuales la “Casa de los Mármoles” es la mejor conocida.

El Área arqueológica de morería es un solar de 12.000 metros cuadrados en el que se han documentado trece grandes viviendas de época romana en seis manzanas distintas, lo que nos permite disponer de una visión de conjunto del urbanismo emeritense desde época fundacional y durante todo el periodo de dominación romana. Así, no sólo conocemos las viviendas y el entorno que las rodea –cinco calles y un tramo de muralla- sino también las reformas acometidas a lo largo del tiempo, siendo las más evidentes la ampliación de algunas de estas *domus* invadiendo el espacio de los pórticos aledaños o incluso de casas vecinas o de la propia calle (Láms. XI y XII). Esta ampliación de las *domus* permitió agrandar los patios en torno a los que se organizaban las estancias de la casa. Los atrios se convertirán así en peristilos, incorporando jardines y corredores porticados sostenidos por columnas¹⁵⁰.

Este proceso de privatización de espacios públicos a favor de establecimientos domésticos es un indicio del dinamismo y la vitalidad del urbanismo en algunas ciudades de la Península Ibérica en momentos avanzados del Imperio. No sólo se produce en *Augusta Emerita*, también se ha documentado en otras ciudades hispanorromanas, como *Corduba*¹⁵¹ o *Segobriga*¹⁵².

Así las cosas, el Área arqueológica de Morería no sólo arroja luz sobre la tipología de vivienda empleada en *Augusta Emerita*, sino que interpretando las transformaciones que sufrieron podemos conocer mejor algunos aspectos sobre la historia de la colonia, tales como

¹⁴⁸ ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J., “Una casa romana, con valiosas pinturas, de Mérida”, *Habis*, v. 5, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1974, p. 171.

¹⁴⁹ PALMA GARCÍA, F., op cit p. 356

¹⁵⁰ ALBA CALZADO, M., “Arquitectura doméstica”, en DUPRÉ RAVENTÓS, X., *Mérida. Colonia Augusta Emerita*, Las capitales provinciales de Hispania, nº 2, Roma, L’erma, 2004, p. 75.

¹⁵¹ VENTURA VILLANUEVA, A., “Resultados del seguimiento arqueológico en el solar de la C/ A. de Saavedra, 10”, en *Anales de Arqueología Cordobesa*, nº 2, Córdoba, 1991, pp. 261 y ss.

¹⁵² ALMAGRO BASCH, M. y ALMAGRO GORBEA, A., “El teatro romano de Segobriga”, en *El teatro en la Hispania Romana*, Badajoz, Institución Cultural Pedro Valencia, 1982, p. 27.

el enriquecimiento de algunas familias emeritenses a lo largo de generaciones¹⁵³, lo que les permitirá conseguir la fortuna e influencia local suficiente como para llevar a cabo esas invasiones del terreno municipal. No todas las viviendas crecieron del mismo modo ni al mismo tiempo¹⁵⁴, cada vivienda tiene su propio proceso evolutivo.

Ya hemos apuntado anteriormente que residir fuera del perímetro amurallado de la ciudad es un indicio de elevado status social, hecho corroborado por la riqueza de las técnicas y materiales con los que estas *domus* son decoradas. Además, la abundancia de espacio fuera de las murallas otorgará a la *nobilitas* romana la posibilidad de construir grandes mansiones con amplios y lujosos peristilos, más acordes con la categoría social y económica de sus propietarios. Así lo atestiguan las plantas de las dos casas extramuros mejor conservadas en *Augusta Emerita* –Casas del Anfiteatro¹⁵⁵ y del Mitreo¹⁵⁶– cuyas dimensiones son tan grandes que algunos investigadores han apuntado la posibilidad de que se trate de varias viviendas¹⁵⁷.

En *Augusta Emerita* encontramos dos zonas de acumulación de viviendas más allá de la muralla, al Sur y el Este de la colonia. Esto se debe a que la ciudad está limitada por el Norte y el Oeste por los ríos Albarregas y Guadiana, que condicionan el crecimiento en el flanco sudoriental, ubicado a una altura mayor. Así, la ciudad se desbordó formando barrios fuera de sus murallas en los que las viviendas se organizaron en torno a las vías de comunicación, que pronto serían pavimentadas de la misma manera que las del interior de la ciudad¹⁵⁸, al tiempo que se dotaba la zona de una serie de servicios de los que ya gozaba la urbe: abastecimiento de agua, saneamiento... Tal esfuerzo económico no viene sino a confirmar que este entorno estaba ocupado por una población plenamente integrada en la ciudad¹⁵⁹.

Tradicionalmente, la construcción de las *domus* situadas extramuros de *Augusta Emerita* había sido fechada en un momento tardío -siglos III y IV d.C.- coincidiendo con el nombramiento de la colonia capital de la *Diocesis Hispaniarum*. Sin embargo, recientes

¹⁵³ BALIL ILLANA, A., “Sobre la arquitectura doméstica en Emerita”, en *Augusta Emerita, Actas del Simposio Internacional conmemorativo del Bimilenario de Mérida*, Madrid, 1976, p. 79.

¹⁵⁴ ALBA CALZADO, M., “Datos para la reconstrucción diacrónica del paisaje urbano de Emerita: Las calles porticadas desde la etapa romana a la visigoda”, op. cit., p. 383.

¹⁵⁵ BALIL ILLANA, A., op. cit., pp. 85-86.

¹⁵⁶ GARCÍA SANDOVAL, E., *El mosaico cosmogónico de Mérida*, Valladolid, Server-Cuesta, 1970.

¹⁵⁷ PÉREZ CENTENO, M^a R., op cit, p. 298: “Al pie de la Plaza de Toros se localiza la “Villa de San Albín”, donde se localiza el famoso mosaico cosmogónico, cuya cronología ha sido muy discutida. Detrás de la Plaza de Toros, fuera del recinto amurallado, se localiza la denominada “Casa del Mitreo”...”.

¹⁵⁸ SÁNCHEZ BARRERO, P.D. y MARÍN GÓMEZ-NIEVES, B., op cit., p. 554.

¹⁵⁹ PIZZO, A., “La casa del anfiteatro de Augusta Emerita”, *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 7, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 2004, p. 348.

investigaciones han aportado fechas mucho más tempranas para la mayoría de estas casas suburbanas¹⁶⁰, entre las que están las casas de “la torre del agua”, del Anfiteatro o de la cripta del Museo Nacional de Arte Romano, todas ellas fechadas en el siglo I d.C., poco después de la fundación de la colonia. Son construcciones con una larga ocupación, están habitadas hasta que en los siglos IV y V d.C., cuando son utilizadas como espacios funerarios¹⁶¹, por lo que acumulan múltiples reformas a lo largo del tiempo. Este error en las cronologías era debido a que las casas eran fechadas a partir del estudio estilístico de las decoraciones pictóricas y musivarias, elementos que aportan datos sobre las modas imperantes en el momento en que la casa fue reformada, pero no una fecha relativa a la construcción del edificio. Y como las viviendas emeritenses fueron reformadas al recibir la colonia la capitalidad de la Diócesis, se interpretaban estas reformas como estructuras originales de las casas.

Con algunos matices, esta periodización cronológica puede ser aplicada a las seis viviendas suburbanas documentadas junto a la Puerta de la Villa a la salida del Decumano Máximo. Estas casas señoriales, entre las que destaca la Casa del Anfiteatro, forman un núcleo suburbano en la parte oriental de la ciudad. Esta *domus* se organiza alrededor de un peristilo, en torno al cual hay una serie de estancias pavimentadas con ricos mosaicos: del otoño, de Venus y Cupido, de los peces y otros geométricos.

En la zona Sur de la colonia encontramos las conocidas como Casa del Mitreo, en cuyo análisis nos centraremos a continuación, y la Casa de la fábrica de El Águila, algo más alejada de la ciudad a partir de la prolongación del *Cardo Máximo*, que saldría por la Puerta Sur de la muralla.

La continua labor de excavación y documentación llevada a cabo por el Consorcio de la Ciudad Monumental de Mérida permite que cada día conozcamos mejor los restos de las viviendas de la antigua *Augusta Emerita*, uno de los elementos fundamentales para acercarnos al conocimiento de los individuos de esta colonia romana.

Completamos así el capítulo referido al urbanismo de la antigua *Augusta Emerita* para centrarnos en el análisis pormenorizado e interpretación de los restos de la conocida como Casa del Mitreo.

¹⁶⁰ MATEOS CRUZ, P., “Proyecto de Arqueología urbana en Mérida: Desarrollo y primeros resultados”, *Extremadura Arqueológica*, v. IV, Junta de Extremadura, 1995, p. 200.

¹⁶¹ BEJARANO OSORIO, A., “La evolución histórica de un solar periurbano en la ciudad de Augusta Emerita: la intervención de las antiguas “naves de Resti””, *Bolskan*, nº 20, 2003, pp. 90.

LA CASA DEL MITREO.

LOCALIZACIÓN Y ENTORNO GEOGRÁFICO.

La *domus* que nos disponemos a estudiar en este trabajo es un pequeño núcleo residencial suburbano situado al Suroeste de la ciudad de Mérida (Lám. XIV). Se encuentra ubicada entre la Plaza de Toros y la carretera de circunvalación, a unos 300 metros del río Guadiana y unos 250 metros de los mausoleos funerarios conocidos como los Columbarios. En época romana el conjunto estaría ubicado extramuros de la ciudad, entre las vías de comunicación correspondientes a la proyección del Cardo Máximo y el camino que circularía en paralelo al río (Lám. XV).

La zona en la que se asienta Mérida es bastante plana, tan sólo tiene algunas elevaciones que no superan los 250 metros. Y es precisamente en la ladera de una de estas colinas, el Cerro de San Albín, donde se sitúa la *domus*. Esta pendiente puede apreciarse en el interior de la casa a través de la existencia de varios escalones en el acceso a la vivienda y en las zonas de tránsito entre los distintos peristilos.

Desde el punto de vista edafológico (Lám. XVIII), los suelos de *Augusta Emerita* están formados por acumulación de depósitos terciarios y suelos de carácter aluvial, pardos y rojos, los más aptos desde el punto de vista agrícola¹⁶². Esta fertilidad fue uno de los elementos que motivó la elección de este lugar como enclave en el que establecer una colonia con un rico territorio que premiara la labor de los veteranos soldados a los que fue asignada. La fecundidad de la tierra se aprecia en la proliferación de las granjas y centros de explotación agrícola en el entorno de la colonia. La presencia de arcillas aluviales en los márgenes del río también provocó el establecimiento de infraestructuras industriales que emplearan esta materia prima, tales como alfares o talleres dedicados a la fabricación de material latericio, en la zona Sur de la ciudad, donde se asienta la *domus* que estudiamos.

Por último, cabe apuntar la posibilidad de que el entorno en que se encuentra ubicada la denominada Casa del Mitreo esté vinculado con el culto al dios persa Mitra. Así lo indican dos importantes descubrimientos. El primero de ellos es la aparición de una serie de esculturas e inscripciones que hacen alusión a Mitra y otras divinidades en el solar de la plaza de toros a

¹⁶² ALONSO SÁNCHEZ, A., CERRILLO M. DE CÁCERES, E., FERNÁNDEZ CORRALES, J.M., op. cit., p. 70; GIJÓN GABRIEL, E., *Informe preliminar sobre las excavaciones practicadas en la “Casa del Mitreo” durante los meses de Julio a Octubre de 1994*. Inédita: “sustratos de componente arcilloso”.

principios del siglo XX. El grupo escultórico, de una calidad excepcional, presenta una acusada reminiscencia de modelos helenísticos, como atestigua la firma del escultor griego *Demetrios* en una de las estatuas. Es precisamente la calidad este conjunto escultórico y epigráfico, el más importante hallado en la Península Ibérica, lo que induce a pensar que en esa zona debió existir un gran templo consagrado al dios oriental, comparable incluso a los descubiertos en Roma o en Ostia. El sincretismo experimentado por la religión romana ha provocado que se hayan atribuido múltiples identificaciones para los personajes representados: Mitra, los dadóforos, Aion-Chronos, Saturno, Mercurio, Esculapio, Poseidón, Serapis, Venus, Isis... llegando a identificar algunos autores influencias de otros lugares del imperio, como Pannonia o Dacia¹⁶³. Lamentablemente estas piezas fueron recogidas sin ninguna metodología arqueológica, por lo que es imposible conocer su disposición y la estructura del lugar sagrado. El único elemento que nos permite establecer una cronología para el conjunto es la inscripción en una escultura de Mercurio, en la cual se puede leer que el *Pater Patrum* de esta comunidad emeritense -*Caius Accius Hedychrus*- dedicó la estatua en el año 180 de la fundación de *Augusta Emerita* (155 d.C.)¹⁶⁴.



Esculturas de la Casa del Mitreo expuestas en el Museo Nacional de Arte Romano. De izquierda a derecha y de arriba abajo son: dios Océano; Ara dedicada al dios Mitra; Serapis; Chronos antropocéfalo; Chronos leontocéfalo; figura masculina, posible Mitra; personaje mitraico, con clámide y león a los pies; e Isis.

¹⁶³ BENDALA GALÁN, M., “Reflexiones sobre la iconografía mitraica de Mérida”, *Homenaje a Sáenz de Buruaga*, Madrid, Diputación Provincial de Badajoz, 1982, p. 108.

¹⁶⁴ ALMAGRO BASCH, M., *Guía de Mérida*, Madrid, 1965, pp.84-86.

El otro hallazgo corresponde a la excavación, un siglo después, de unas estructuras arquitectónicas interpretadas como un mitreo en la parte sur de la ciudad, intramuros pero muy próximo a la muralla¹⁶⁵ (Ver pag. 12). Según su excavadora, tanto la estructura arquitectónica – dos muros, con bancos adosados, enfrentados en torno a un pasillo excavado en el estrato geológico- como la presencia de dos altares –uno de ellos con forma de cabeza de toro esquematizada- serían indicios suficientes para considerar el espacio como centro de culto dedicado al dios oriental. La cronología propuesta para el uso de este espacio cultural se sitúa en torno a los siglos I y principios del II d.C a tenor de los materiales encontrados.

La existencia de un templo vinculado a las esculturas descubiertas a principios del siglo XX motivaron que la *domus* que estudiamos recibiera el nombre de “Casa del Mitreo” tras su descubrimiento. En la actualidad, la mayoría de los investigadores rechaza esta vinculación de la casa con un centro donde se rindiera culto a Mitra¹⁶⁶, sin embargo, algunos autores insisten en el carácter cultural del recinto basándose en la existencia de las habitaciones subterráneas y en la interpretación del mosaico cosmogónico que pavimenta una de las estancias de la *domus* en clave mitraica¹⁶⁷.

Lo que parece estar claro es que la Casa del Mitreo se encuentra en un entorno donde hay estructuras relacionadas con el culto a Mitra, algo que no es de extrañar teniendo en cuenta el contingente de población que habita en la colonia en estos momentos: legionarios, comerciantes, artesanos... grupos sociales que tradicionalmente han adorado a este dios y que importan su culto desde oriente.

¹⁶⁵ BARRIENTOS VERA, T., “Nuevos datos para el estudio de las religiones orientales en Occidente: un espacio de culto mitraico en la zona sur de Mérida”, *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 5, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 1999, pp. 357-381.

¹⁶⁶ ARCE, J., “El Mosaico Cosmológico de Augusta Emerita y las Dionisyaca de Nonno de Panapolis”, en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.Mª. (ed), *El Mosaico Cosmogónico de Mérida. Eugenio García Sandoval, in Memoriam*, “Cuadernos Emeritenses” nº 12, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 1996, p. 97; DEL HOYO, J., “El mosaico del Mitreo de Mérida”, en MONTERO MONTERO, M., *Obras de arte de Grecia y Roma*, Alcalá de Henares, Universidad Alcalá de Henares, 2001, p.156; LANCHÁ, J., “El Mosaico Cosmológico de Mérida”, *Revista de Arqueología*, nº 49, p. 16-20.

¹⁶⁷ BLÁZQUEZ, J.Mª., “Cosmología mitraica en un mosaico de Augusta Emerita”, *Archivo Español de Arqueología*, v. 59, nº 153-154, 1986, pp. 89-95; *id.*, *Mosaicos romanos de España*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 148; CANTO, A., “FRVGIFER AUGUSTAE EMERITAE. Algunas novedades sobre el epígrafe del procurador imperial Saturninus y el gran mitreo de Mérida”, en *Urbs aeterna actas y colaboraciones del Coloquio Internacional Roma entre la Literatura y la Historia : homenaje a la profesora Carmen Castillo*, Pamplona, EUNSA, 2003; FERNÁNDEZ GALIANO, D., “Observaciones sobre el Mosaico de Mérida con la Eternidad y el Cosmos”, *Anas*, 2/3, 1989-1990, pp. 179-180 ;PICARD, G. Ch., “Observations sur la mosaïque cosmologique de Mérida”, en STERN, H. y LE GLAY, J. (eds), *La mosaïque gréco-romaine II. Actes du 2 colloque international pour l'étude de la mosaïque antique, Vienne 30 août-4septembre 1971*, Viena, 1975.

HISTORIA DE LA INVESTIGACIÓN.

Las primeras noticias oficiales sobre el yacimiento fueron ofrecidas por José Ramón Mérida, que presentó una Memoria en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1913. En ella hace referencia al hallazgo en 1902 de una serie de estatuas y lápidas pertenecientes a un templo del dios persa Mitra -hallazgo anteriormente descrito. Las estatuas fueron al Museo Arqueológico de Mérida y las inscripciones fueron adquiridas y publicadas por el Marqués de Monsalud, quedando recogidas por Mérida en el Catálogo monumental de la provincia de Badajoz.

En un acta de ese mismo año –1913- presentada ante la Comisión Local de Excavaciones, dependiente de la Subcomisión Provincial de Monumentos, se hace referencia a la aparición de una estatua de Mercurio, faltándole la cabeza y el brazo derecho, que aparecieron el mismo día que la estatua, y la pierna derecha, que se conservaba en el Museo desde hacía años y se le adicionó después. Este hallazgo fue el detonante para que la Comisión iniciara las excavaciones en el ruedo de la Plaza de Toros, excavaciones que sacarían a la luz una serie de estatuas de mármol, instaladas en el Museo Arqueológico de Mérida, y abundantes “trozos de enlucidos de muros, con pinturas sobre fondo rojo o negro, al estilo pompeyano”¹⁶⁸. Pero a pesar de la obtención de estos restos materiales no se logró hallar la ubicación exacta de la *domus* romana.

El Comisario Director de las Excavaciones del Plan Nacional en Mérida, José de Calasanz Serra Rafols, realizó un informe en 1954 en el que estableció la vigilancia técnica de los movimientos de tierra y apertura de cimentaciones.

Martín Almagro Basch, Delegado de los Servicios de la Dirección General de Bellas Artes en Mérida, realizó un informe en 1962 en el que comunicaba al propietario de los terrenos de que debería informar cuando se realizasen trabajos de remoción de tierras en la zona.

En 1964 comienzan las labores de explanación del Cerro de Sal Albín para la construcción del Ambulatorio del Seguro de Enfermedad con periódicas visitas por parte de los técnicos para realizar la inspección de los trabajos. Ante el hallazgo de restos de muros de mampostería en el extremo Este del solar, el propietario del terreno avisó a los servicios de la Dirección de Excavaciones, que tras encontrar un pavimento de mosaico geométrico

¹⁶⁸ GARCÍA SANDOVAL, E., *El mosaico cosmogónico de Mérida*, Valladolid, Server-Cuesta, 1970, p. 4.

–perteneciente a las termas de la Casa- se percataron de la importancia del hallazgo y decidieron llevar a cabo una excavación en la zona bajo la dirección de Eugenio García Sandoval¹⁶⁹.

Intentando conocer la extensión del yacimiento, trasladaron los esfuerzos al extremo Noroeste del solar, donde en los próximos días aparecieron más muros de argamasa y nuevos mosaicos, al igual que restos de estuco con pinturas de pájaros sobre fondo azul oscuro. Estos hallazgos pertenecen al ala Norte del peristilo de mayor tamaño de la casa. Del mismo modo se encontró el canal del peristilo, “similar al de la Casa del Anfiteatro”¹⁷⁰, y se prosiguieron los trabajos de excavación hacia el Sur, donde se descubrió otro mosaico, éste con un emblema figurativo en el que se representa a un Eros niño con una paloma en sus manos. Los trabajos continuaron en esta zona, consolidando algunos de los hallazgos descubiertos en el proceso de excavación del peristilo –las columnas¹⁷¹, por ejemplo.

Los trabajos continuaron avanzando lentamente, y en otoño de 1966 se excavó una estancia al Nordeste del peristilo anteriormente descrito que depararía un gran hallazgo. Así, en esta campaña se documentó la aparición del Mosaico Cosmogónico de Mérida, cuyo emblema es el más importante de los descubiertos en la Península Ibérica y uno de los más originales entre los conocidos en todo el Imperio Romano.

La prensa local de la época se hizo eco de los hallazgos y en una entrevista realizada al propio Sandoval se apunta la posibilidad de que las habitaciones subterráneas fueran “un recinto para practicar el culto a Mitra”¹⁷². Esta actitud es sin duda fruto de la arqueología que se hacía en los años en que se excavó la Casa del Mitreo, cuando primaba la localización e identificación de estructuras arquitectónicas y la búsqueda de elementos decorativos sobre el estudio científico de los yacimientos. Aún así, encontramos un incipiente interés en el análisis de las distintas fases del yacimiento por parte Sandoval, que en la Memoria de excavación apunta: “estos pavimentos (habitaciones al Norte del peristilo de mayor tamaño) presentan la particularidad desde el punto de vista estratigráfico de estar bajo una densa capa o estrato de ceniza, a la que se superponen una de abundantes fragmentos e incluso piezas casi completas

¹⁶⁹ Agradecemos a D. José M^a Álvarez Martínez y D. Agustín Velázquez Jiménez la colaboración prestada permitiéndonos consultar la Memoria de excavación original de Eugenio García Sandoval.

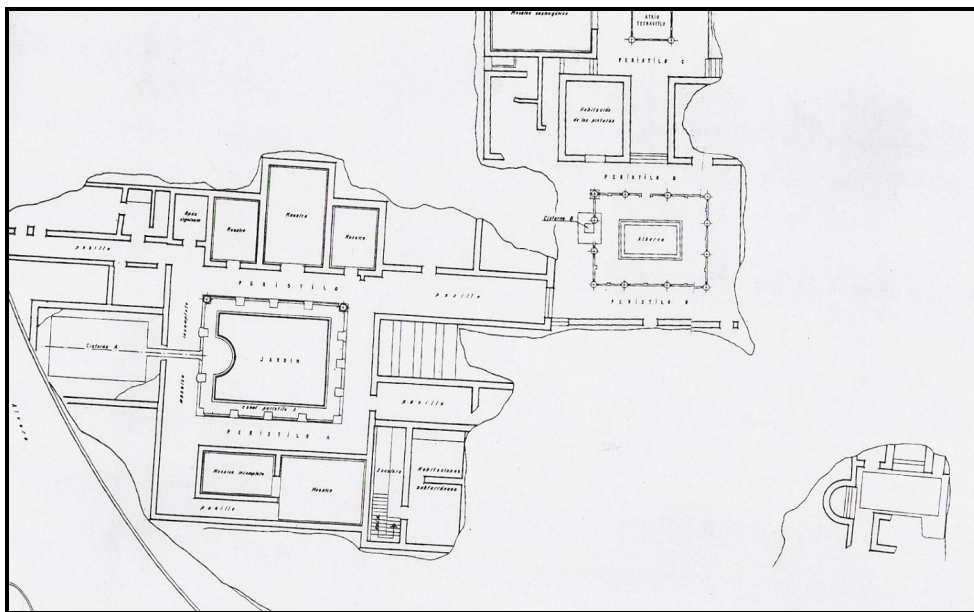
¹⁷⁰ GARCÍA SANDOVAL, E., *Memoria de Excavación de la Casa del Mitreo. Cerro de “San Alvin”*. Inédita, p. 2.

¹⁷¹ *id.*, *op cit.*, p. 6.

¹⁷² Mérida Dominical, 17 de Abril de 1966.

de *tegulae* y otra más potente de tierra de color rojizo como consecuencia de la estratificación sedentaria de la descomposición del tapial”¹⁷³. También en los años 60 del siglo XX, Martín Almagro hace alusión a la “Casa del Mithraeo”, aún en proceso de excavación, en su Guía de Mérida¹⁷⁴, refiriéndose al pavimento anteriormente descrito como un “bellísimo y fino mosaico”, terminología vinculada al tipo de arqueología y descripción de las estructuras del momento.

El proceso de excavación del yacimiento continuó hasta sacar a la luz los restos que hoy pueden verse, restos que tuvieron una deficiente conservación hasta la construcción de la cubierta metálica.



Estado de la excavación tras los trabajos de E. García Sandoval, 1970.

Tras la excavación de Sandoval se han llevado a cabo dos estudios arqueológicos vinculados a la Casa del Mitreo.

El primero de ellos supuso la realización de dos sondeos por parte de R. Lequément, enviado por el Centro Pierre Paris, en 1973, uno en la zona de los columbarios y otro en las proximidades de la Casa del Mitreo, entre las termas y el Cardo Máximo¹⁷⁵. En esta excavación se encontró multitud de material de escombros, algo relativamente normal, ya que el yacimiento está fuera de las murallas de la ciudad aunque relativamente próximo, y una gran cantidad de

¹⁷³ GARCÍA SANDOVAL, E., *op cit.*, p. 3.

¹⁷⁴ ALMAGRO BASCH, M., *op cit.* p. 72.

¹⁷⁵ LEQUÉMENT, R. “Rapport préliminaire sur deux sondages effectués à Mérida. Septembre - Octobre 1973”, en *Noticiario Arqueológico Hispánico*, v. 5, Madrid, Comisaría General de Patrimonio Artístico, 1977, p. 145-166.

pasta de vidrio, lo que hace suponer que en la zona debió existir un taller dedicado a la fabricación de elementos de vidrio. Esta hipótesis es perfectamente plausible, pues como hemos visto con anterioridad las instalaciones industriales se asientan en las zonas periurbanas de las ciudades.

El último trabajo arqueológico realizado en la Casa del Mitreo estaba vinculado a la construcción de la cubierta que protege el yacimiento¹⁷⁶. Eulalia Gijón dirigió los trabajos, que supusieron la apertura de una serie de sondeos en puntos localizados de los que se quería obtener una información concreta: la estancia situada frente a la “Habitación de las pinturas”, la posible estancia situada al Sur del Peristilo y el espacio comprendido a uno y otro lado de la entrada Norte de la domus. Los trabajos permitieron fechar el abandono de una parte de la domus a finales del siglo II d.C. a causa de un gran incendio y sacaron a la luz una serie de elementos cerámicos fechados en el siglo III.

Han sido muchas las publicaciones realizadas sobre este yacimiento, pero casi todas ellas se han centrado en aspectos concretos de la domus. El Mosaico Cosmogónico y las pinturas han centrado la atención de los distintos investigadores, que han mantenido un apasionado debate editorial apuntando distintas cronología y funciones para los distintas estancias de la casa¹⁷⁷.

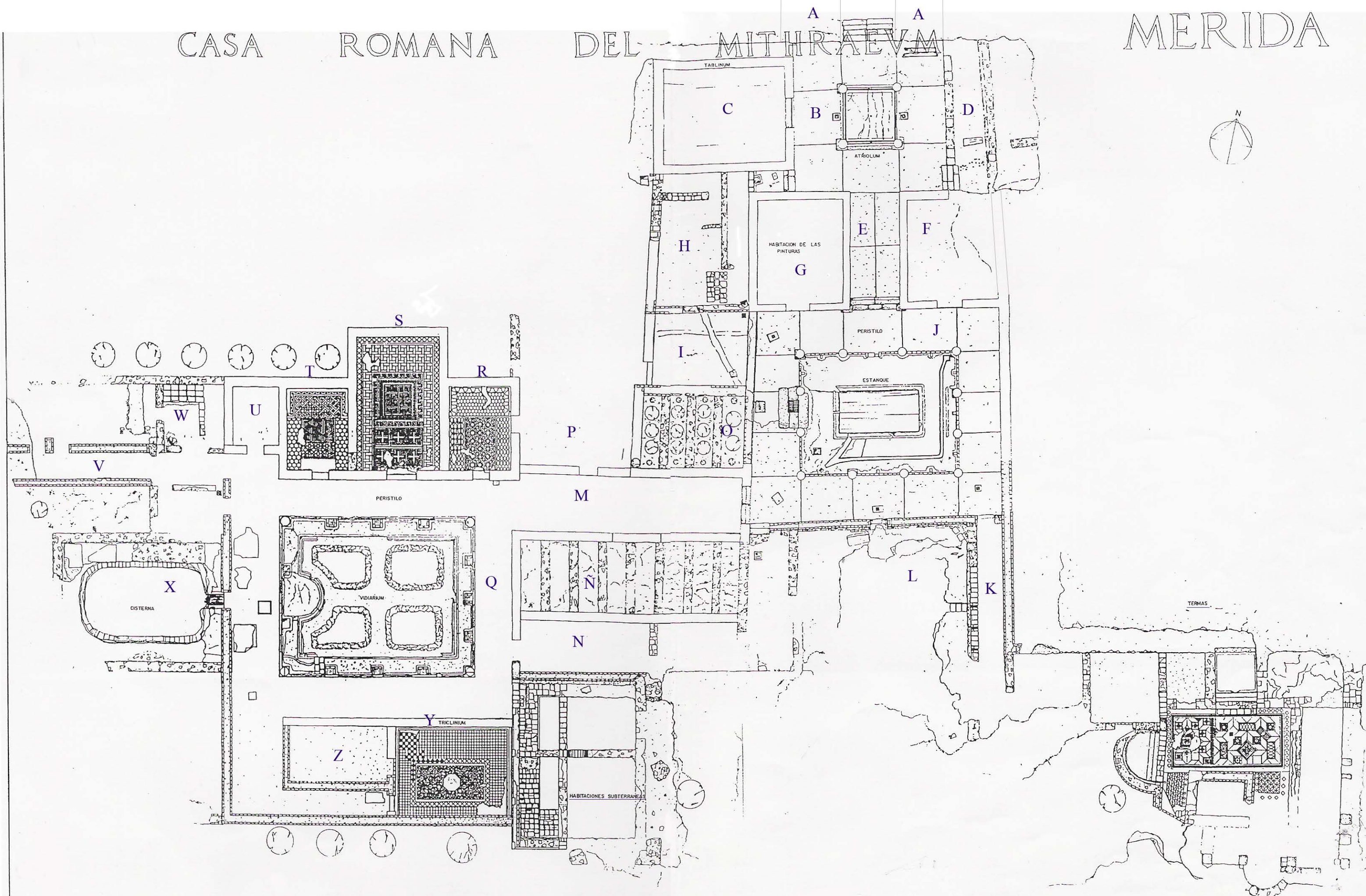
¹⁷⁶ GIJÓN GABRIEL, E., *Informe preliminar sobre las excavaciones practicadas en la “Casa del Mitreo” durante los meses de Julio a Octubre de 1994*. Inédita.

¹⁷⁷ ABAD CASAL, L., *La pintura romana en España*, Tomo I, Universidad de Alicante, 1982; ALFÖLDI, A., *Aion in Mérida und Aphrodisias*, Mainz am Rhein, 1979; ALFÖLDI-ROSENBAUM, E., “Mérida revisited: The cosmological mosaic in the light of discussions since 1979”, VON ZABERN, V. P., *Madriider Mitteilungen*, 34, Heidelberg, 1993; ALFÖLDI-ROSENBAUM, E., “Technische und stilistische beobachtungen zum mosaik von Mérida”, en ALFÖLDI, A., *Aion in Mérida und Aphrodisias*, Mainz am Rhein, 1979; ALTIERI SÁNCHEZ, J., “Las pinturas báquicas de la Casa del Mitreo: Estudio estilístico”, en *Mérida. Ciudad y Patrimonio*, 5, Mérida, Consorcio Monumental Ciudad de Mérida, 2001; ALTIERI SÁNCHEZ, J., “Las pinturas báquicas de la Casa del Mitreo: iconografía”, en *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 6, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 2000; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M^a., “Los mosaicos romanos de Mérida”, *Forum de Arqueología*; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M^a., *Memoria sobre la denominada “Casa del Mitreo” en Mérida*. Inédita; ARCE, J., “El Mosaico Cosmológico de Augusta Emerita y las Dionisyaca de Nonno de Panapolis”, en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M^a. (ed), *El Mosaico Cosmogónico de Mérida. Eugenio García Sandoval, in Memoriam*, “Cuadernos Emeritenses” nº 12, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 1996; BLANCO FREIJEIRO, A., *Mosaicos romanos de Mérida*, Corpus de mosaicos romanos de España, Madrid, Instituto Español de Arqueología Rodrigo Caro (CSIC), 1978; BLANCO FREIJEIRO, A., “El mosaico de Mérida con la alegoría del Saeculum Aureum”, *Estudios sobre el mundo helenístico*, Sevilla, 1971; BLÁZQUEZ, J. M., “Las relaciones entre los mosaicos de Mérida y la Península Ibérica en general”, en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M^a (ed), *El Mosaico Cosmogónico de Mérida. Eugenio García Sandoval, in Memoriam*, “Cuadernos Emeritenses” nº 12, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 1996; BLÁZQUEZ, J. M., *Mosaicos romanos de España*, Madrid, Cátedra, 1993; DEL HOYO, J., “El mosaico del Mitreo de Mérida”, en MONTERO MONTERO, M., *Obras de arte de Grecia y Roma*, Alcalá de Henares, Universidad Alcalá de Henares, 2001; FERNÁNDEZ GALIANO, D., “El gran mitreo de

CASA ROMANA

DEL MITHRAEVM

MERIDA



ESTRUCTURA.

La Casa del Mitreo sigue el esquema tradicional de las *domus* romanas en esta parte del Imperio, estructurando sus estancias en torno a un *atriolum* y dos peristilos. Es una vivienda de un tamaño considerable, y más si tenemos en cuenta que aún no se conocen sus límites Sur y Oeste. Sí conocemos los límites Norte y Este de la casa, formados por la entrada a la *domus* y las termas respectivamente (Lám. XIX).

A la casa se accede desde el Norte, a través de una escalera formada por cuatro escalones de granito. El hecho de que el acceso se produzca desde la zona en que estuviera el templo dedicado a Mitra ha hecho pensar a algunos investigadores en una relación entre ambos edificios. Esta hipótesis no ha sido probada hasta la actualidad, hecho que ha provocado un apasionado debate en torno al supuesto carácter cultural de la casa.

Mérida: Datos comprobables”, en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M^a (ed), *El Mosaico Cosmogónico de Mérida. Eugenio García Sandoval, in Memoriam*, “Cuadernos Emeritenses” n° 12, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 1996; FERNÁNDEZ GALIANO, D., “Observaciones sobre el Mosaico de Mérida con la Eternidad y el Cosmos”, *Anas*, 2/3, 1989-1990; FERNÁNDEZ GALIANO, D., DÍAZ TRUJILLO, O. y CONSUEGRA CANO, B., “Representaciones del genio del año en mosaicos hispanorromanos”, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 13-14, Madrid, UAM, 1986-87; GARCÍA SANDOVAL, E., *El mosaico cosmogónico de Mérida*, Valladolid, Server-Cuesta, 1970; GARCÍA SANDOVAL, E., *Memoria de Excavación de la Casa del Mitreo. Cerro de “San Alvin”*, inédita; GIJÓN GABRIEL, E., *Informe preliminar sobre las excavaciones practicadas en la “Casa del Mitreo” durante los meses de Julio a Octubre de 1994*, inédita; GIJÓN GABRIEL, E., *Proyecto de intervención arqueológica en la Casa del Mitreo de Mérida*, inédita; HERNÁNDEZ RAMÍREZ, J., “Conclusiones de la pintura mural en Emerita Augusta”, *Proserpina*, n° 13, 1996; HERNÁNDEZ RAMÍREZ, J., “La praxis de la pintura mural de Emerita Augusta”, en NOGALES BASARRETE, T., *La pintura romana antigua actas del coloquio internacional: Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, septiembre 1996*, Mérida, Museo Nacional Arte Romano, 2000; *ead.*, “De nuevo sobre el Mosaico Cosmológico de Mérida, en relación con su contexto lusitano”, en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M^a (ed), *El Mosaico Cosmogónico de Mérida. Eugenio García Sandoval, in Memoriam*, “Cuadernos Emeritenses” n° 12, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 1996, pp. 185-193; *ead.*, “El Mosaico Cosmológico de Mérida”, *Revista de Arqueología*, n° 49; LANCHÁ, J., “La mosaïque cosmologique de Mérida: Étude technique et stylistique”, *Melanges de la Casa de Velázquez*, 19, Madrid, Casa de Velázquez, 1983; LEQUÉMENT, R. “Rapport préliminaire sur deux sondages effectués à Mérida. Septembre - Octobre 1973”, en *Noticiario Arqueológico Hispánico*, v. 5, Madrid, Comisaría General de Patrimonio Artístico, 1977; MUSSO, L., “Ricerca iconografica per la restituzione del modello compositivo”, *Rivista Dell’istituto Nazionale D’archeologia e storia dell’arte*, S. III, Año VI-VII, 1983-84; PÉREZ CENTENO, M^a R., “Las ciudades hispanas en el siglo III d.C. Un ejemplo: Emerita Augusta”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, v. 11, 1998; PICARD, G. Ch., “Observations sur la mosaïque cosmologique de Mérida”, en STERN, H. y LE GLAY, J. (eds), *La mosaïque gréco-romaine II. Actes du 2 colloque international pour l’étude de la mosaïque antique, Vienne 30 août-4septembre 1971*, Viena, 1975; QUET, M. H., *La mosaïque cosmologique de Mérida. Propositions de lecture*, Paris, Diffusion E. de Boccard, 1981; ROBADOR GONZÁLEZ, M^a D., “Técnica constructiva de las columnas de la domus del Mithraeum en Augusta Emerita, elaboradas con mortero de cal”, *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, n° 4, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 1998; SÁNCHEZ SÁNCHEZ, G., y NODAR BECERRA, R., “Reflexiones sobre las casas suburbanas en Augusta Emerita: Estudio preliminar”, *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, n° 3, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 1997.

En los últimos trabajos de excavación se documentó la existencia de un pequeño vestíbulo en la entrada de la casa, con pavimento de *opus signinum* y dos grandes piedras de granito que sirvieron de umbral de la puerta. A continuación se halló otro pavimento de tierra batida, que indica la posible existencia de un zaguán¹⁷⁸.

A ambos lados de la escalera de entrada se sitúan dos estancias cuadrangulares que no tienen entrada desde la casa (ambas identificadas en el plano con la letra **A**) (Lám. XX). Durante su excavación –en 1994– se recuperaron una gran cantidad de cerámicas de almacenaje (estancia Oeste) y multitud de objetos de hueso ya trabajados, en proceso de elaboración o preparados para ser transformados (en la situada al Este). Del mismo modo, se documentaron una serie de piletas de varios tamaños realizadas en *opus signinum*¹⁷⁹. Los hallazgos sugieren el uso como almacén o taller industrial de las habitaciones, sin embargo, la ubicación junto a la entrada de la casa hace suponer su identificación como *tabernae*. Quizá habría que pensar en una mezcla de ambas actividades, industrial y comercial.

A través de la escalera se accede al *atriolum* (**B**) (Lám. XX), clara reminiscencia del atrio tetrástilo itálico. Este espacio estaría cubierto por un tejado con apertura central -*compluvium*- cuya estructura apoyaría sobre cuatro columnas graníticas de estilo dórico toscano, una de las cuales se conserva completa. Entre las cuatro columnas hay un *impluvium* que serviría para recoger el agua de lluvia. El suelo es de *opus signinum* y se conserva la moldura de mármol que bordearía su perímetro. Se conservan algunos restos de pintura en las paredes que rodean el espacio.

Al Oeste del *atriolum* encontramos la estancia en la cual se conservan los muros más altos de la *domus* (realizados con mampostería y ladrillo), estucados y pintados. Está pavimentada por un mosaico cuyo emblema es el ya citado Mosaico cosmogónico, que analizaremos en el próximo capítulo. El ornato con el que fue decorada esta habitación y su posición próxima al acceso principal -en la parte pública de la casa- ha hecho suponer que se trate de un *tablinum*¹⁸⁰ (**C**), la sala de la casa en la que el *dominus* recibiría a sus amigos y clientes durante la celebración de la *salutatio*. También se ha identificado esta habitación con

¹⁷⁸ GIJÓN GABRIEL, M^a E., *Informe preliminar sobre las excavaciones practicadas en la “Casa del Mitreo” durante los meses de Julio a Octubre de 1994*. Inédita.

¹⁷⁹ *ead.*, *ibidem*.

¹⁸⁰ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M^a., *Memoria sobre la denominada “Casa del Mitreo” en Mérida*. Inédita.

una biblioteca o un *triclinium*¹⁸¹, una sala de banquetes. Este sería el motivo por el que emplean tanto esmero en la ornamentación del *tablinum*, ya que en una sociedad basada en la representación, todo esfuerzo es poco para intentar impresionar a los demás.



Tablinum C pavimentado con el Mosaico Cosmogónico.

En el ángulo Suroeste de este *atriolum* hay un pequeño receptáculo al que se accede a través de dos escalones de granito. No se sabe a ciencia cierta cuál sería su función, aunque la existencia de altares en este tipo de estancias nos hace pensar en la posibilidad de identificar esta estructura con un *larario*.

En el lado Este del *atriolum* encontramos una estancia alargada (**D**), al final de la cual hay una zona de paso que podría comunicar el patio con el exterior de la casa a través de una escalera formada por tres peldaños de granito (Lám. XXI). El muro Este sería el muro de cerramiento de la casa. Por su forma y ubicación próxima a la entrada, suponemos que se trataría de una habitación con función de almacén.

¹⁸¹ ARCE, J., *op cit.*, p. 109.

Podemos avanzar hacia el Sur a través de un ancho pasillo (**E**) en cuya pared occidental se han conservado decoraciones pictóricas geométricas (Lám. XXI). Este pasillo desembocará en el primer peristilo de la *domus*, al cual se accede bajando dos escalones de granito.

Al Este del pasillo E se encuentra una estancia de tendencia cuadrangular (**F**) a la que se accede desde el Peristilo. Es uno de los lugares excavados en los años 90, en el cual se documentan los distintos estratos que hacen pensar a su excavadora en un incendio como causa de abandono en el uso de estas habitaciones¹⁸²: una capa de tierra sobre un nivel de derrumbe compuesto por una gran cantidad de *ímbrices*, *tegulae*, adobes y ladrillos; debajo hay una capa formada por cenizas y carbones. Esta estratigrafía se corresponde con la escueta descripción realizada 30 años antes por Sandoval¹⁸³. El nivel de derrumbe aún es visible en uno de los laterales de la habitación (Lám. XXII). Del mismo modo, se conserva junto al muro Este de la sala el derrumbe de parte del estuco que recubría la pared engasado y consolidado para evitar su disgregación. Los muros son de mampostería y ladrillos.

Siguiendo el principio de simetría imperante en la arquitectura romana, al otro lado del pasillo E se encuentra una estancia de dimensiones similares. El acceso también se realizaría desde el peristilo. La rica ornamentación pictórica con la que decoraron sus paredes motivó que se la denominara Habitación de las pinturas (**G**) (Lám. XXII). El muro está formado por un zócalo de mampostería sobre el que se levanta un alzado de tapial, pero sin enrasar ambos, lo que provoca la existencia de un escalón de 8cm en la estructura de la pared a 87 cm del suelo que afecta a la capa pictórica¹⁸⁴.

Al Oeste de la Habitación de las pinturas encontramos una estancia (**H**) con una disposición un tanto extraña. Una parte del suelo estaría adosado, y encontramos dos muros que recorren la habitación en paralelo a las paredes Norte y Este (Lám. XXIII).

Al Sur hay una habitación (**I**) con pavimento de *opus caementicium*. Se accedería desde la habitación P, con una estrada alejada de los espacios de representación de la *domus*.

¹⁸² *ead*, *Ibidem*.

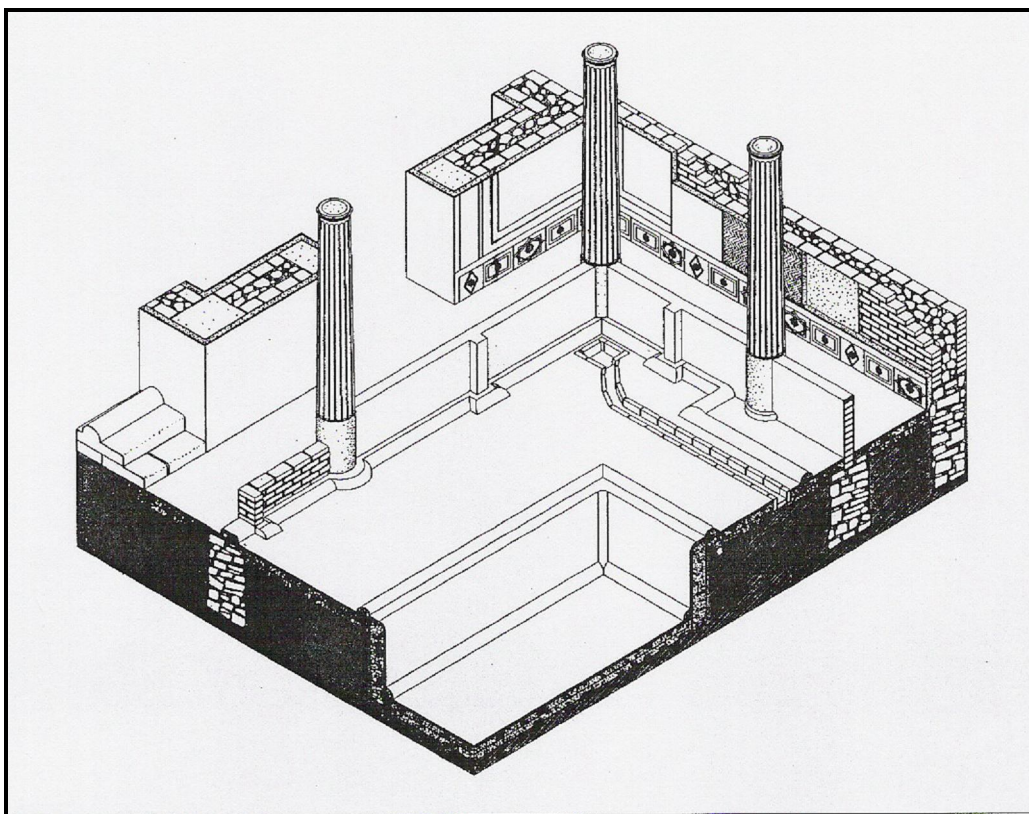
¹⁸³ GARCÍA SANDOVAL, E., *Memoria de Excavación de la Casa del Mitreo. Cerro de "San Alvín"*. Inédita, p. 3.

¹⁸⁴ ABAD CASAL, L., *La pintura romana en España*, Tomo I, Universidad de Alicante, 1982, p. 50.

Estas dos habitaciones, H e I, presentan una identificación compleja al no presentar ningún tipo de estructura u ornamentación que las identifique con una estancia concreta dentro de la casa. La ausencia de decoración pictórica o pavimentos de mosaico y su ubicación fuera del circuito de representación de la casa – *atrium*, *tablinum*, *peristilum*, *triclinium*- hacen suponer que se trataría de estancias vinculadas a alguna función de servicio.

A través del pasillo E se accede desde el *atriolum* al primer peristilo de la *domus* (J), en el centro del cual hay un estanque rectangular con enlucido de *opus signinum* (Lám. XXIV). El peristilo tiene forma ligeramente rectangular y está formado por cuatro líneas de columnas que sostendrían el tejado. En cada lado hay cuatro columnas, siendo mayores los intercolumnios en los lados Norte y Sur, lo que provoca esta forma rectangular del peristilo. Las columnas tienen alma de granito, pero recibieron un tratamiento -a base de aplicación de varias capas de mortero de cal y estuco y la realización de acanaladuras- para conseguir un fuste de aspecto similar a las columnas de mármol. En la parte inferior se empleó un mortero especial que aportara hidraulicidad y un estuco coloreado con pigmentación mineral que aporta un color rojizo a esta parte de la columna¹⁸⁵. Durante la excavación se encontraron suficientes elementos de las columnas *in situ* como para reconstruirlas en parte. Entre las piezas conservadas hay un capitel de tipo sencillo formado por hojas de acanto y dos pequeñas volutas. Cerrando los intercolumnios habría un murete de ladrillo estucado y pintado con apertura en el centro de los lados Oeste y Norte. En el centro de la estructura estaría el estanque enlucido con *opus signinum*, con la unión entre la base y las paredes en cuarto de bocal y con los bordes rematados con una moldura del mismo material. Entre el estanque y el murete que cierra los intercolumnios hay un pasillo pavimentado con *opus signinum* por el que discurre un pequeño canal que, naciendo en el ángulo Noreste, recorre el *impluvium* por sus lados Este y Sur y aparentemente desembocaría en el estanque en un lugar próximo al ángulo Suroeste. Los muros exteriores que cierran el peristilo, realizados con mampostería y ladrillo, estaban estucados y decorados con pinturas.

¹⁸⁵ ROBADOR GONZÁLEZ, M^a D., “Técnica constructiva de las columnas de la domus del Mithraeum en Augusta Emerita, elaboradas con mortero de cal”, *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 4, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 1998, pp. 468 y ss.



Sección reconstructiva del peristilo J. Según M^º D. Robador.

En torno a este peristilo se establecerían una serie de habitaciones y pasillos que comunicarían con otros puntos de la *domus*.

En el ángulo Sureste del peristilo J arranca un pasillo (**K**) en dirección Sur cuyos restos se pierden en una zona próxima a los baños que hay junto a la casa, motivo por el cual se cree que éstos pueden estar relacionados con la *domus*¹⁸⁶.

Desde este peristilo J se accede a través de dos escalones a una habitación situada en su lado Sur (**L**). Este espacio es uno de los excavados durante el estudio preliminar para la construcción de la cubierta del yacimiento. La excavación no se llevó a cabo del todo, ya que no se descubrieron todas las estructuras y aún puede verse un nivel de derrumbe de adobes y ladrillos que no se retiró durante la excavación original, quedando el terreno muy revuelto. Junto a la puerta de acceso a la habitación puede verse la base y arranque muy erosionado de una pileta de *opus signinum*. También puede observarse un fragmento de suelo enlosado en la zona oriental de la sala (Lám. XXV).

¹⁸⁶ GARCÍA SANDOVAL, E., *El mosaico cosmogónico de Mérida*, Valladolid, Server-Cuesta, 1970, p. 5: “las termas de la casa”.

En la esquina Suroeste del peristilo J, y a un plano inferior al que se accede bajando dos escalones de granito (Lám. XXV), nace un pasillo (**M**) que conecta este peristilo con el de mayor tamaño de la *domus*, en el centro del cual hay un gran jardín. El muro Sur del pasillo está formado por una base de piedra y alzado de ladrillo, mientras el muro Norte está formado por grandes sillares en la base y levantado a base de ladrillos trabados con arcilla.

Este pasillo M no sería la única vía de comunicación entre ambos peristilos, ya que, aunque todavía no ha sido excavado, en la parte occidental del muro sur del peristilo J debería nacer un pasillo que giraría en ángulo recto hacia el Oeste, conectando con el pasillo **N**, y llegaría hasta el peristilo con jardín o *viridarium*. Los muros serían de mampostería. Aproximadamente a mitad de este pasillo N hay un muro de ladrillo perpendicular que debió servir para cortar el paso de uno a otro ambiente, debiendo suponer la existencia de un elemento que ejerciera tal tipo de restricción, una puerta, tal vez.

Entre ambos pasillos –M y N- encontramos un espacio alargado (**Ñ**) en cuyo interior hay una serie de muros paralelos, siete en total (Lám. XXVI). La misma disposición tiene otro espacio (**O**) situado entre la estancia I y el pasillo M, en cuyo interior hay tres muros paralelos de los que se apenas se conserva el trazado, ya que están muy arrasados (Lám. XXVI). Estos dos espacios se sitúan a ambos lados del pasillo que unen los dos peristilos de la casa, entre los que hay un desnivel que se salva con los dos escalones del principio del pasillo M. Estos muros que aparecen en las estancias Ñ y O poseerían diferente altura dependiendo del nivel al que se encuentre el suelo en cada punto de la estancia y tendrían como función formar una altura uniforme en todo el espacio permitiendo crear un plano horizontal sobre el que apoyar el suelo de una habitación que se situaría encima. El hecho de que el suelo de esta habitación se encuentre elevado del plano general de la casa favorece la ventilación del espacio (sistema de cámara de aire) y evita la acumulación de humedad. Esto ha llevado a pensar que podría tratarse de almacenes u *horrea*¹⁸⁷.

En un espacio intermedio entre ambos peristilos encontramos una estancia (**P**) que debió ocupar una función importante dentro de la *domus*, ya que tendría acceso al menos desde tres espacios de la casa: la habitación I, el pasillo M y una de las habitaciones del *viridarium* (R). No podemos decir mucho sobre esta habitación, sólo apuntar el eclecticismo

¹⁸⁷ Agradecemos a Pedro Mateos, director del Consorcio de la Ciudad Monumental, Histórico-Artística y Arqueológica de Mérida sus sugerencias en torno a la función de algunas estancias de la *domus*.

entre los materiales que conforman sus muros –grandes sillares, ladrillos o mampuestos de distinto tamaño- y el hecho de que sus paredes estén decoradas con pinturas.

El segundo peristilo (**Q**) es el de mayor tamaño de la *domus*. El centro está formado por una porción de tierra que serviría como jardín de la casa, por lo que puede ser considerado un *viridarium* (Lám. XXVII). En torno al jardín hay un canal revestido de *opus signinum*, con cuarto de bocel en la unión entre las paredes y la base y rematado por una moldura de este mismo material. Este canal se ensancha en su pared interior para formar una exedra en el centro del lado oriental del peristilo. Dentro del canal hay una serie de basamentos de forma rectangular en los que apoyan las columnas que conforman el peristilo. Tienen un cuerpo de ladrillo y están recubiertos con *opus signinum*. Entre el basamento y el fuste hay una basa estucada en rojo. Las columnas del *viridarium* (Lám. XXVII) tienen un alma de ladrillos semicirculares aparejados en cada hilada. Después se sigue el mismo proceso que en las columnas del peristilo J: se revisten con varias capas de mortero de cal y estuco, rojizo en la parte inferior y blanco en la parte superior, a la vez que se imprimen las estrías en el fuste a imitación de las columnas de mármol. El número de columnas es distinto, cinco en los lados mayores (Norte y Sur) y cuatro en los menores (Este y Oeste), lo que confiere un aspecto rectangular al conjunto. Sólo se conservan completas las columnas de las esquinas Noroeste y Noreste, quedando tan sólo restos de las bases de las columnas en los extremos del lado Sur.

Las paredes exteriores están decoradas con pinturas y el suelo está pavimentado con mosaicos geométricos conservados muy fragmentariamente y de cuyo estudio nos encargaremos más adelante.

En torno al *viridarium* se sitúan una serie de estancias ornamentadas con pinturas y mosaicos de una notable calidad, lo que pone de manifiesto que nos encontramos ante una de las zonas más importantes de la *domus*.

Así, en el Ala Norte se disponen una serie de habitaciones entre las cuales destacan tres por su decoración pictórica y su pavimentación, formada por mosaicos bícromos de formas geométricas (Lám. XXVIII). Esta disposición –una sala de gran importancia es flanqueada por sendas habitaciones de menor tamaño- es típica de las estancias situadas al fondo del atrio en las casas itálicas y vemos como la composición se ha mantenido en el peristilo de esta *domus* emeritense.

La habitación de este grupo que se encuentra más al Este (**R**) presenta dos puertas de acceso, una desde el *viridarium* Q y otra desde la habitación P. Al Oeste se encuentra la estancia de mayor tamaño del grupo (**S**), que ha sido identificada con un *triclinium* o comedor. Más al Oeste se encuentra la tercera habitación de este conjunto (**T**), muy similar a la estancia R.

Al Oeste de este grupo de habitaciones hay una sala de menor tamaño (**U**) en la que algunos investigadores han visto un *oecus* (Lám. XXVIII). Los muros tienen un zócalo de mampostería y son levantados con ladrillos. Están enlucidos y pintados.

En la esquina Noroeste del *viridarium* Q nace un pasillo que va en dirección Oeste (**V**). La conservación de las estructuras en esta zona es bastante deficiente, en parte porque se encuentra fuera de la cubierta que protege el resto de la casa. Así, los muros tienen muy poca altura y han sido realizados con mampuesto y ladrillos. Las estructuras se pierden a medida que el pasillo avanza hacia el Oeste.

Desde este pasillo se accede a una habitación situada al Norte (**W**). Su estado de conservación es muy deficiente, por lo que no es fácil distinguir muchas estructuras. Tan solo pueden distinguirse los muros, conservados a una altura media, realizados con mampuesto, y una estructura enlosada en su parte superior que le confiere aspecto de banco o soporte para un lecho, motivo por el cual se ha propuesto su interpretación como un andrón o una *cubicula*.



Banco de mampostería de la Habitación W.

Al Oeste del *viridarium* Q encontramos una gran cisterna subterránea (**X**) con una cubierta abovedada de la que sólo se conservan los arranques (Lám XXIX). Recibía agua por medio de un canal que la ponía en comunicación con el *viridarium*. La cisterna habría sido realizada con ladrillos y recubierta con *opus signinum*. Sobre la bóveda apoyaría el suelo de una habitación pavimentada con un mosaico del que se conservan los bordes, con representación de motivos geométricos. La cisterna fue excavada en 1967 por Sandoval, que encontró multitud de fragmentos de pintura mural, entre los cuales se conservan algunos de

tipo figurativo. La riqueza de los elementos ornamentales que se conservan de esta estancia nos hace suponer la existencia de una habitación con una cierta importancia dentro de la casa de la que lamentablemente solo conservamos unos cuantos vestigios.

En el ángulo Suroeste del *viridarium* Q nace un pasillo en dirección Sur que gira en ángulo recto hacia el Este para dirigirse hacia una habitación decorada con un rico mosaico. Al final de este pasillo hay un fragmento de mosaico con decoración geométrica en unas condiciones de conservación muy deficientes.

A través de este pasillo se accede a una habitación rectangular (Y) cuya característica principal es que está pavimentada con un mosaico geométrico bícromo en cuyo centro hay un medallón octogonal con la representación de un cupido que sostiene una paloma en sus manos. Los muros de mampostería se conservan hasta una altura muy baja y apenas se conservan restos del mortero de preparación. La decoración musivaria de la sala ha hecho pensar que pueda tratarse de un *triclinium* (Lám. XXX).

Desde esta habitación Y se accedería a otra de menor tamaño (Z) (Lám. XXX), también con muros de mampostería conservados a muy poca altura y escasos restos de la capa de mortero de preparación. Esta habitación no está pavimentada con mosaico como la adyacente (Y). Su situación junto al *triclinium* y su decoración y dimensiones más modestas nos hacen suponer que pueda tratarse de una estancia donde se realice alguna actividad derivada de las actividades del *triclinium* (almacenamiento de los alimentos, preparación de la comida, mezcla del vino...).

Desde ángulo Sureste del *viridarium* Q se accede a una estructura arquitectónica conocida como **Habitaciones subterráneas** -*cubicula diurna* (Lám. XXXI). Recibe este nombre por la existencia de dos habitaciones en un plano inferior al resto de la estructura de la casa, a las cuales se accede mediante una escalera de dos tramos. Las paredes de la escalera están estucadas y pintadas. La escalera es de ladrillo, y el segundo tramo desemboca en una galería desde la que se accede a estas habitaciones subterráneas. La decoración pictórica termina en línea recta algo más allá de la puerta de acceso a las habitaciones, sin que haya restos de decoración parietal en el resto de la galería. Esto parece indicar que en este punto debía existir una puerta que cortaría el acceso al resto del corredor, utilizado como almacén o estancia

similar en la que no fuera necesario decorar las paredes¹⁸⁸. Desde el inicio de esta galería se accede a la habitación que está situada al Sur, y a través de ésta se pasará a la que está al Norte. Los muros son de mampostería con algunas hiladas de ladrillos, sobre todo en la parte superior, donde se utilizan para nivelar antes de colocar las bóvedas de medio punto que las cubrieron. La entrada a ambas habitaciones se realiza a través de dos puertas formadas por sillares de granito en las jambas coronadas por arcos de medio punto realizados con ladrillos. En el muro Este de ambas habitaciones habría una ventana en el centro de la pared, bajo la clave del arco de la bóveda de medio punto.

Así, quedaría cubierto el estudio de las estructuras que conforman la casa propiamente dicha. A continuación realizamos la descripción de los distintos elementos que componen los **baños** situados en el Sureste de la *domus* y que parece formaron parte del conjunto doméstico¹⁸⁹, aunque esta relación no ha sido probada arqueológicamente. Los baños no fueron protegidos por la construcción de la cubierta, por lo que han sufrido las consecuencias de encontrarse a la intemperie (desprendimiento de teselas, musgos...) y algunas de sus estructuras han sufrido daños irreparables.

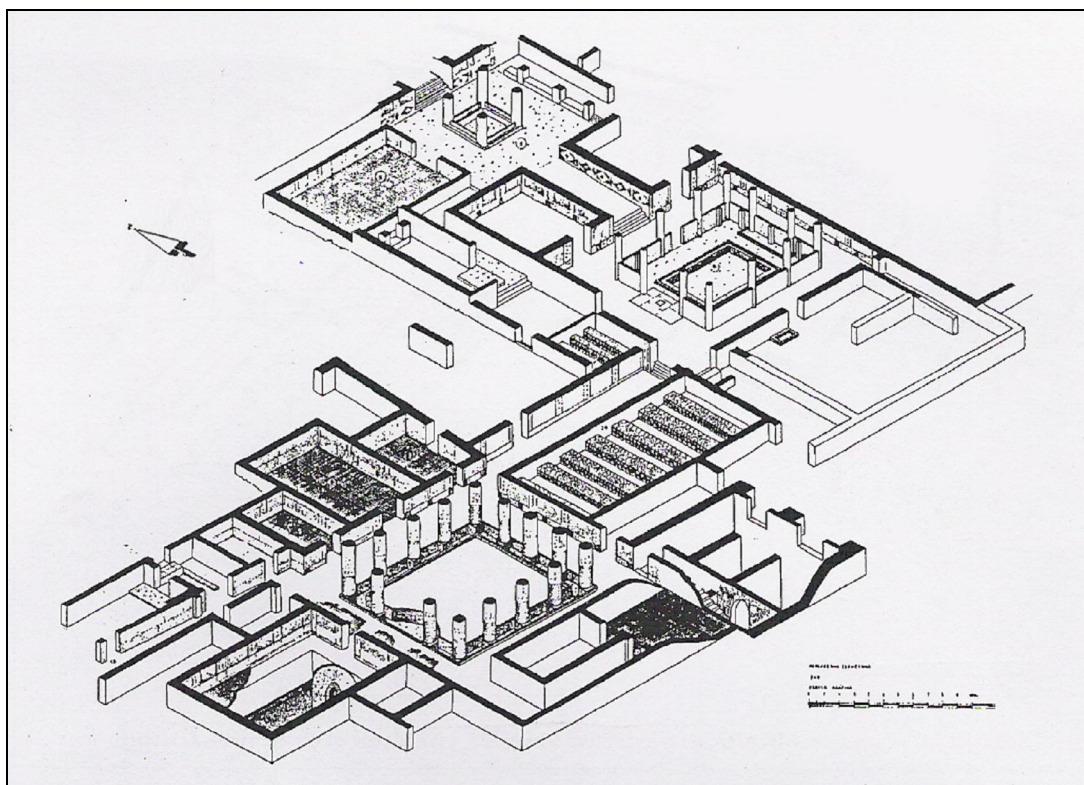
El conjunto termal se establece en torno a una estancia pavimentada con un mosaico decorado con motivos geométricos. Esta sala tendría cuatro entradas, dos en el lado Norte y otras dos en el Sur. En torno a esta sala encontramos una serie de estructuras características de este tipo de instalaciones termales (Lám. XXXII). En los lados Sur y Este se han documentado restos de un *hipocaustum*, reconstruyéndose algunos de los arcos que sustentarían el suelo de las estancias superiores. Al Oeste se encuentra una pequeña piscina semicircular, con el fondo pavimentado de mosaico, a la que se accede a través de dos escalones. Al Norte hay una serie de muros que conforman estructuras cuadrangulares. Desde la estancia pavimentada con mosaico se accede a una pequeña piscina cuadrangular por medio de dos escalones, existiendo un agujero de desagüe en el interior. Toda la estructura de esta piscina está recubierta con *opus signinum*, muy desvaído, y con la unión entre las paredes

¹⁸⁸ ABAD CASAL, L., *La pintura romana en España*, Tomo I, Universidad de Alicante, 1982, p. 57.

¹⁸⁹ GARCÍA SANDOVAL, E., *El mosaico cosmogónico de Mérida*, Valladolid, Server-Cuesta, 1970, p. 5.

y el suelo en cuarto de bocel. El complejo estaría cubierto por una bóveda estucada y pintada con la representación de un paisaje marino¹⁹⁰.

Estas son las estructuras arquitectónicas conocidas de la Casa del Mitreo. La *domus* tendría una extensión mayor a la de las estructuras conservadas, pero la ubicación de los restos bajo la actual Autovía de circunvalación hace que, al menos por el momento, la excavación completa de la casa sea imposible. Sí debería realizarse un estudio arqueológico entre la *domus* y los baños que permitieran establecer el tipo de relación entre ambas estructuras.



Dibujo, en perspectiva isométrica de la Casa del Mitreo desde el Suroeste. Según J. Hernández.

¹⁹⁰ ABAD CASAL, L., *La pintura romana en España*, Tomo I, Universidad de Alicante, 1982, pp. 65 y ss.

ELEMENTOS DECORATIVOS.

Es la tercera de las reglas del trinomio propuesto por Vitrubio para el correcto desarrollo de la arquitectura –*firmitas, utilitas y venustas*- la que centra este capítulo.

A continuación estudiaremos los elementos ornamentales empleados en la decoración de las distintas estancias de la Casa del Mitreo, especialmente los pavimentos de mosaicos y las pinturas parietales, cuya excepcional calidad confieren gran categoría a algunas de estas salas.

Comenzaremos comentando ciertos aspectos sobre estas manifestaciones plásticas en la Península Ibérica y en *Augusta Emerita* para a continuación centrarnos en la descripción e interpretación de las decoraciones de la *domus* que estudiamos.

EL MOSAICO ROMANO EN HISPANIA.

Existen distintos tipos de mosaicos según la técnica empleada –*opus signinum, opus sectile, opus vermiculatum...*- pero la técnica más habitual empleada en la cubrición de suelos con mosaico será el *opus tessellatum*, que consiste en la colocación de pequeñas piezas de forma principalmente cúbica sobre unos estratos preparatorios de mortero¹⁹¹.

En toda la Península Ibérica se ha documentado un uso muy abundante del mosaico por parte de los romanos, aunque en menor medida en el Norte de *Hispania*.

CRONOLOGÍA.

Las distintas corrientes artísticas que llegan a la Península Ibérica influirán en la evolución de los talleres que realizan mosaicos en *Hispania* entre los siglos I y V d.C. Basándonos en criterios artísticos, podemos clasificar los mosaicos romanos como pertenecientes a tres grandes periodos¹⁹²:

1) Junto con la importación de modelos arquitectónicos, también llega desde Italia a la Península Ibérica el tipo de pavimento que decorará las mansiones de los ricos potentados hispanos. Los mosaicos hispanorromanos presentarán claras influencias itálicas, como ocurre en toda la parte occidental del Imperio. Este influjo va parejo a las relaciones de exportación de oro y aceite bético que mantenía Hispania con Roma.

¹⁹¹ CARRASCOSA MOLINER, B. y PASÍES OVIEDO, T., *La conservación y restauración del mosaico*, Valencia, Universidad Politécnica, 2004, pp. 18 y ss.

¹⁹² BLÁZQUEZ, J. M., *Mosaicos romanos de España*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 174 y 175.

Ya en época republicana aparecen pavimentos de *opus signinum* –en el ámbito levantino¹⁹³ y en el Valle del Ebro¹⁹⁴ se documentan desde el siglo II a.C. y en menor medida en la Bética¹⁹⁵ a partir del siglo I a.C.- que consiste en la utilización de una mezcla de mortero de cal y polvo de ladrillo a la que se añaden teselas para formar composiciones ornamentales.

Tras una breve coexistencia, los pavimentos de *opus tessellatum* sustituirán a los de *signinum*. En estos primeros momentos se realizan composiciones bícromas, combinando las tonalidades blanca y negra¹⁹⁶.

En este primer periodo de expansión del mosaico, que abarca hasta la época de los severos (finales del siglo II- comienzos del siglo III d.C.), se puede afirmar que este tipo de suelos pavimentados a base de *opus tessellatum* son un fenómeno eminentemente urbano.

2) Al igual que el resto del Impero Romano, la sociedad hispana de finales de la Antigüedad padeció una crisis que causó un gran impacto en todos los sentidos: político, social, religioso, artístico... El lento proceso de generalización de la decadencia en todos estos aspectos de la vida a finales del siglo II y a lo largo de todo el siglo III también tuvo sus efectos en el arte tardoantiguo.

Esta crisis habría provocado la ruralización de *Hispania*, generalizándose la aparición del latifundio en toda la Península Ibérica –salvo en la zona Norte. La progresiva inflación y la pérdida del poder adquisitivo llevaron a las clases privilegiadas (grandes terratenientes, comerciantes y exportadores de aceite, vino y lanas de la Bética) a decorar sus residencias de una forma suntuosa, con mosaicos realizados con las técnicas más avanzadas. Ya a comienzos del siglo III d.C. se introducen las primeras composiciones figuradas, con algunos toques de color, en los talleres de Barcelona-Badalona¹⁹⁷. El uso del mosaico de colores se extendería por las ciudades hispanas –como Itálica, *Corduba*, *Augusta Emerita*- incluso antes que en el ámbito itálico¹⁹⁸.

¹⁹³ RAMALLO ASENSIO, M.F., “Talleres y escuelas musivarias en la Península Ibérica”, en *Mosaicos romanos: estudios sobre iconografía*. Alberto Balil “in memoriam”, Guadalajara, 1990, pp. 138 y ss.

¹⁹⁴ LASHERAS CORRUCHAGA, J.A., “Pavimentos de *opus signinum* en el valle medio del Ebro”, *Boletín del Museo de Zaragoza*, nº 3, 1984, pp. 165 y ss.

¹⁹⁵ BLÁZQUEZ, J. M., *Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia*, Madrid, Instituto Rodrigo Caro, 1982.

¹⁹⁶ BELTRÁN LLORIS, M., “La casa hispanorromana. Modelos”, *Bolskan*, nº 20, 2003, pp. 46-47.

¹⁹⁷ *Id, op cit.*, p. 51.

¹⁹⁸ BLÁZQUEZ, J. M., *Mosaicos romanos de España*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 16.

La técnica del mosaico en color es de origen sirio, y llegaría a *Hispania* en el siglo II d.C. a través del Norte de África¹⁹⁹. Estas relaciones culturales entre África y la Península Ibérica se producirían en un doble sentido, con una raíz común en la Península Itálica, e irían acompañadas por otro tipo de relaciones económicas, culturales y religiosas entre los dos ámbitos geográficos.

La crisis de la economía y de la religión tradicional llevó a la población a refugiarse en los nuevos dogmas: las religiones místicas, el Cristianismo y la Filosofía Neoplatónica.

Estas dos circunstancias llevan a J. M. Blázquez a aceptar la cronología de finales del siglo II²⁰⁰ (época antonina) para la elaboración del que denomina mosaico con la alegoría del *Saeculum Aureum*, el Mosaico Cosmogónico de la Casa del Mitreo, del que dice que es “el mosaico hispano de mayor calidad artística” por el estudio del desnudo humano que realizan sus creadores y por la ejecución del colorido.

A finales del siglo II encontramos nuevas técnicas y motivos decorativos que inauguran una nueva fase en la decoración hispana, sin que se abandone definitivamente la bicromía. Así lo atestiguan algunos mosaicos emeritenses de época antonina que combinan ambas técnicas.

3) A partir de la tetrarquía y del gobierno de Constantino –finales del siglo III – principios del siglo IV- se producirá una recuperación económica que tendrá su plasmación en las manifestaciones artísticas del momento, sobre todo en la arquitectura y el mosaico.

La ruralización que se produjo durante el siglo III a causa de la crisis provocó que, durante la tetrarquía, una importante cantidad de ricos patricios habitase en *villae* rurales, convirtiéndose la agricultura en la base del sistema económico del Imperio. Este acercamiento de las clases acomodadas al campo tuvo su plasmación en los mosaicos que cubrían los suelos de sus *villae*, en algunos de los cuales aparecen temas de la naturaleza, las estaciones, divinidades vinculadas con la agricultura... Se han documentado multitud de estas *villae* rústicas por toda la Península Ibérica, sobre todo en la Meseta, donde se desplazó el eje económico²⁰¹.

¹⁹⁹ *id, ibidem.*

²⁰⁰ *id, ibidem.*

²⁰¹ *id, ibidem.*

Pero no solo se decoraron con mosaicos las *villae* rústicas. Ciudades como *Augusta Emerita*, capital de la Lusitania, también cuentan con una importante colección de mosaicos de gran calidad. Cabría destacar en este último periodo la consolidación de los talleres polícromos, enfatizándose las influencias orientales²⁰².

La sociedad hispana del Bajo Imperio es en gran parte pagana, lo que se manifiesta en la temática geométrica o mitológica de los mosaicos hispanos del siglo IV.

TALLERES Y TÉCNICA MUSIVARIA.

El territorio hispano ha ofrecido numerosas producciones musivarias, algunas de gran calidad, lo que pone de manifiesto el trabajo en la Península de mosaístas –*musivarius*– con una gran formación cultural que se encontraban al tanto de las corrientes artísticas de cada momento y plasmaban sus conocimientos técnicos con una gran maestría. Estos artistas debían trabajar agrupados en talleres que podían ser itinerantes.

En el Edicto de Diocleciano se describen los distintos oficios desempeñados dentro de un taller musivario y sus salarios²⁰³. Estos talleres serían organizaciones con una estructura jerarquizada en la que cada trabajador se encarga de una función distinta. A la cabeza está el maestro pintor o *pictus imaginarius*, que realizaría la composición decorativa. El *musivarius* sería quien se encargaba de los aspectos técnicos de la obra. Dentro del taller habría otros trabajadores menos remunerados, como: el *tessellarius*, que se encarga de colocar las teselas; el *calcis coctor*, que preparaba la cal para la realización de los morteros; el *lapidarius structur*, encargado de cortar las teselas; y los *caementarius* y *tirocinum*, albañiles y aprendices que preparaban el suelo.



Dos escenas del trabajo de los mosaístas. Izda: fabricando teselas (en Mosaico Romano del Mediterráneo);

Dcha: haciendo un mosaico geométrico.

²⁰² FERNÁNDEZ GALIANO, D., *Complutum*, nº 2, *Mosaicos*, Excavaciones Arqueológicas de España, nº 138, Madrid, 1984, pp. 144 y ss.

²⁰³ CARRASCOSA MOLINER, B. y PASÍES OVIEDO, T., *op cit.*, p. 25.

En la Colonia *Augusta Emerita* y su territorio debieron existir buenos talleres de musivarios en los siglos II y III. Estos talleres, que trabajarían sin influencias de las vecinas ciudades de Itálica y *Corduba*²⁰⁴, realizarán pavimentos de *opus tessellatum* de una gran originalidad en la colonia emeritense. Según D. Fernández Galiano²⁰⁵, la capital de la Lusitania era un foco artístico del arte musivario, y los mosaicos de la meseta dependían en parte de los emeritenses. La aparición de mosaicos parecidos en Mérida y la zona del centro y noroeste peninsular hace pensar en la existencia de unas intensas relaciones culturales entre estas áreas, lo que nos hace suponer la formación de unas escuelas musivarias muy semejantes o la circulación de talleres ambulantes.

Así, conocemos una gran cantidad de mosaicos realizados en época bajoimperial en suelo hispano. Su elaboración está vinculada al florecimiento del arte musivario, motivado en parte por la existencia de una élite social -grandes comerciantes, latifundistas- capaz de invertir grandes cantidades de dinero en la elaboración de pavimentos que decoraran las estancias de sus mansiones. Son producciones de gran perfección, con un elevado grado de calidad técnica en el estudio del movimiento, en ejecución anatómica y la aplicación del colorido.

En algunos mosaicos del Bajo Imperio se han encontrado retratos de los dueños de estos latifundios o carteles con sus nombres. Pero estas no son las únicas inscripciones que aparecen en los mosaicos, conocemos la firma de algunos mosaístas y talleres de la colonia *Augusta Emerita* en época avanzada: *Partenos*, *Seleucus*, *Anthus* (de procedencia oriental), *Baritto*, *Dexter*²⁰⁶... En los mosaicos africanos suele colocarse el nombre de los animales, mientras que en los pavimentos orientales plasman los nombres de dioses y de personificaciones de ciudades²⁰⁷.

Una gran parte de estos pavimentos son piezas importadas o realizadas en el lugar por artistas helenos. Estos artesanos serían en su mayoría esclavos o libertos de origen oriental que trabajarían en la Península Ibérica. Pero no sólo viajaron a Hispania artesanos mosaístas,

²⁰⁴ BLÁZQUEZ, J.M., *op. cit.*, p. 146.

²⁰⁵ FERNÁNDEZ GALIANO, D., *op. cit.*, p. 132.

²⁰⁶ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M.^a, “Los mosaicos romanos de Mérida”, *Forum de Arqueología*, p. 30.

²⁰⁷ BLÁZQUEZ, J.M., “Las relaciones entre los mosaicos de Mérida y la Península Ibérica en general”, en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M.^a (ed), *El Mosaico Cosmogónico de Mérida. Eugenio García Sandoval, in Memoriam*, Cuadernos Emeritenses, nº 12, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 1996, pp. 51-55.

también llegaron desde Oriente cartones o libros de imágenes cuyos motivos serían plasmados en los pavimentos de mosaico por artistas locales.

En el siglo IV existió una estrecha relación económica, religiosa y artística entre Hispania y el Mediterráneo oriental²⁰⁸. Esto motivó la existencia de importantes comunidades judías en la Península Ibérica que ejercerían una gran influencia sobre la sociedad hispana (Ver el Mosaico con peces y delfines firmado por *Baritto*, de origen hebreo, en Lám. XXXV).

El estudio de las teselas con las que se realizaron los mosaicos de *Augusta Emerita*²⁰⁹, llevado a cabo por el Departamento de Petrología de la Universidad de Zaragoza, concluyó que los dos tipos de material más utilizados en la elaboración de los mosaicos emeritenses son rocas calcáreas y areniscas cuarcíticas, muy abundantes en el entorno de la ciudad (ver Lám. XVIII) y utilizadas por los talleres locales entre los siglos II y V d.C.

El análisis petrológico de las teselas de algunos mosaicos de *Complutum*²¹⁰ ofrece datos paralelos. Las teselas del yacimiento de la actual Alcalá de Henares son en su mayoría de naturaleza carbonática (en una proporción del 90%), dominando las calizas sobre las dolomitas y con coloraciones que dependen de los tipos de carbonatos. Las producciones se completan con rocas detríticas, sólo documentadas en *Complutum*, rocas ferruginosas para las tonalidades ocres-rojizas y basaltos plagioclásicos, que aportan distintas tonalidades verdes.

Las teselas empleadas en los mosaicos de *Augusta Emerita* presentan una amplia gama de colores, dependiendo del tipo de carbonato que haya afectado a la caliza empleada. Entre los materiales pétreos del entorno Mérida habría que considerar las calizas extraídas de las canteras de Borba-Estremoz (Portugal) y Alconera (Badajoz). También se emplearon otros materiales en la realización de las teselas, como: cerámica, pasta vítrea, e incluso, en el caso excepcional del Mosaico Cosmogónico, se bañaron las teselas en oro para la elaboración de las coronas, pulseras y torques dorados que lucen los personajes.

La gama de colores de las teselas de vidrio del emblema de este pavimento emeritense es tan amplia como la de las teselas de piedra²¹¹, predominando las tonalidades verdes y azules, pero con la presencia de otros colores menos comunes -rojo, blanco, amarillo y negro.

²⁰⁸ BLÁZQUEZ, J.M., *Mosaicos romanos de España*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 26.

²⁰⁹ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.Mª., *op. cit.*, p. 28.

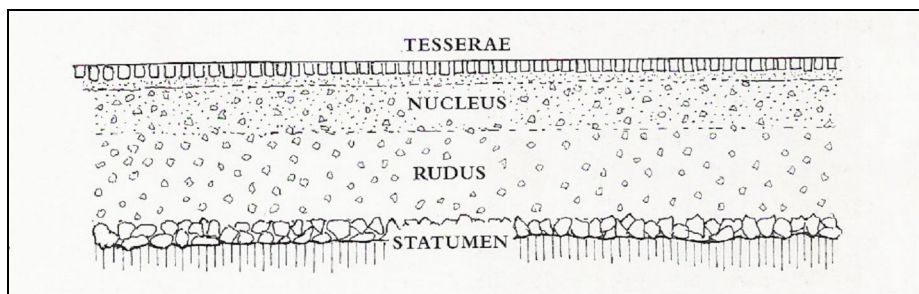
²¹⁰ FERNÁNDEZ GALIANO, D., *op. cit.*, pp. 229 y ss.

²¹¹ LANCH, J., "El Mosaico Cosmológico de Mérida", *Revista de Arqueología*, nº 49, p. 19.

La gran cantidad de teselas empleadas en este mosaico hace suponer que se fabricarían en la propia Mérida. Podemos decir, pues, que los talleres que trabajaban en la colonia de *Augusta Emerita* y en su territorio utilizaron materiales pétreos de procedencia local por su facilidad para ser trabajada y por su proximidad para el abastecimiento.

El tamaño de las teselas no es uniforme, y variará en función de los elementos que representen. Así, para las cenefas y elementos de relleno emplearán teselas de 1 - 1'5 cm³, mientras que para realizar los detalles emplearán teselas más pequeñas, 3 - 4 mm³.

Al igual que ocurre en el proceso de ejecución de las pinturas parietales, la elaboración de los mosaicos requiere de la labor de un conjunto de profesionales que se agrupan en talleres. El trabajo comienza con la preparación del soporte para que la superficie se mantenga estable el mayor tiempo posible. Así, los mosaístas realizarían una cimentación *-rudus-* de 3 ó 4 cm de espesor sobre la superficie ya preparada *-statumen*. A continuación aplicaban otra capa *-nucleus-* de 3 cm, una mezcla de cal, arena y polvos de teja. Para finalizar, elaboraban el lecho donde se colocarán las teselas, de 1 a 2 mm de espesor, formado por mortero de cal y polvo de mármol, con un gran poder adhesivo²¹².



Esquema de la composición del pavimento de mosaico.

Algunos mosaicos sufrieron un gran deterioro por el uso y por el paso del tiempo, siendo restaurados ya en época antigua para llenar las lagunas ocasionadas en el pavimento. Estas reparaciones provocarían imperfecciones en algunos de los elementos representados (figuras desvirtuadas, i.e.). Mosaicos deteriorados o pasados de moda fueron cubiertos por otros pavimentos nuevos.

²¹² ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M., *op. cit.*, pp. 28 y ss.

TEMÁTICA DE LOS MOSAICOS HISPANOS.

Los mosaicos romanos hallados en la Península Ibérica presentan una gran variedad de motivos iconográficos que se adecuan a la ideología de la Antigüedad y tienen una gran carga simbólica.

La caza sería la ocupación favorita de los grandes señores, dueños de las *villae* rústicas. La caza es un ideal aristocrático, de exaltación de la *virtus*. Y este tipo de representaciones cinegéticas tienen implícito un gran componente simbólico, vinculando al propietario del latifundio con el emperador a través de la idea de poder y de victoria. Estas cacerías toman como modelo las protagonizadas por héroes. Serán abundantes las escenas de cacería que decoran los suelos de sus *villae*. Así, podemos ver a cazadores en combate cuerpo a cuerpo con jabalís o leones.

En los mosaicos de este tipo hallados en las proximidades de Mérida, como el descubierto en la *Villa* de El Hinojal (Las Tiendas, Badajoz), se representa un paisaje convencional de monte bajo, típico de la dehesa extremeña (Lám. XXXIV).

Otro motivo iconográfico que se repite con frecuencia en la elaboración de mosaicos es Orfeo encantando a los animales, sobre todo en pavimentos situados junto a jardines y peristilos. En estas representaciones aparece Orfeo vestido según la moda oriental tocando el arpa, y a su alrededor se sitúan una serie de animales reales, exóticos y mitológicos. Este tipo de imágenes se ha explicado como el triunfo de la virtud sobre lo irracional o el gusto por la representación de un catálogo de animales. El tema debió gozar de una gran popularidad entre los mosaístas antiguos, pues se contabilizan hasta cinco mosaicos con la representación de Orfeo en Mérida y su entorno, pero también se conocen pavimentos con esta temática en todo Occidente (Britania), en Oriente (Jerusalén, Chipre) y en África (Mauritania Tingitana)²¹³.

Los habitantes de la *Augusta Emerita* bajoimperial eran muy aficionados a los espectáculos de masas, entre ellos, las carreras de cuadrigas en el circo, como se deduce de la representación de dos aurigas vencedores sobre sus carros en un pavimento de mosaico conservado en el MNAR (Lám. XXXV). Ambos aurigas son representados en actitud triunfal

²¹³ BLÁZQUEZ, J.M., “Las relaciones entre los mosaicos de Mérida y la Península Ibérica en general”, en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.Mª (ed), *El Mosaico Cosmogónico de Mérida. Eugenio García Sandoval, in Memoriam*, Cuadernos Emeritenses, nº 12, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 1996, pp. 60 y ss.

con la palma de la victoria en la mano y son identificados por inscripciones con sus nombres, *Paulus* y *Marcianus*, lo que indica que se trata de dos aurigas famosos que habrían logrado grandes victorias en el circo de la colonia. En la representación de *Marcianus* también hay una inscripción con el nombre de uno de los caballos, *Inluminator*, un hecho habitual en la musivaria africana²¹⁴.

Entre estos dos carros se colocó un medallón en el que danzan ménades y una pantera corre hacia un *Kantharos*. Esta escena central se conserva muy fragmentariamente pero, por los elementos iconográficos descritos, se cree que debía tratarse de una escena dionisiaca. La elección de este tema explicaría el deterioro del medallón, picado por los cristianos, como ocurrió con otros mosaicos hispanos, africanos u orientales. También sufrirían la oposición del Cristianismo prácticas como los espectáculos teatrales, los juegos circenses, los juegos de dados, los banquetes, las venationes²¹⁵...

Otras escenas del ciclo báquico fueron representadas por los mosaístas hispanos, especialmente el cortejo dionisiaco, presidido por el dios Baco, con ménades danzantes y sátiros en movimiento. Son tipos iconográficos que responden a modelos estereotipados y repetidos en relieves, pinturas, mosaicos²¹⁶...

El pavimento emeritense de temática báquica más representativo es el mosaico de *Annius Ponius* (Lám. XXXVI), que narra el encuentro del dios Baco con Ariadna cuando ésta ha sido abandonada por Teseo en la isla de Naxos. Lejos de la rudeza que las formas sugieren en un primer momento, Antonio Blanco ha apuntado que el pavimento responde a las modas y al canon de belleza de ese momento (siglos IV – V), en que Hispania estaba muy al tanto de las corrientes artísticas en boga en todo el Imperio²¹⁷. No se han representado las sombras, por lo que los personajes carecen de volumen. Ariadna aparece dormida, con un tocado piramidal característico del siglo IV, y con el nuevo canon de belleza femenina de ese momento: hombros huidos, cintura breve y cadera redonda. Baco está acompañado por su cortejo: una ménade, una pantera y Pan, que es el encargado de descubrir a Ariadna. Sobre la princesa cretense dormida se ha colocado una inscripción identificativa del autor del mosaico

²¹⁴ *id*, *op cit.*, p. 51.

²¹⁵ *id*, *Mosaicos romanos de España*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 23.

²¹⁶ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M., “Los mosaicos romanos de Mérida”, p. 31.

²¹⁷ BLANCO FREIJEIRO, A., *Mosaicos romanos de Mérida*, Madrid, Instituto Español de Arqueología Rodrigo Caro (CSIC), 1978.

(*EX OFFICINA ANNI PONI*), lo que ayuda a fechar la obra en un momento tardío, tanto por el hecho de que aparezca la firma, como por el estudio paleográfico de los caracteres. La escena tiene una marcada tendencia al *horror vacui*, ha sido impregnada de un barroquismo característico de las representaciones hispanas de época bajoimperial.

La elección de escenas dionisiacas ha sido abundantemente documentada en todo el Imperio Romano, desde la occidental Hispania hasta Oriente (Siria), donde tienen predilección por la representación del tema de las bodas de Ariadna y Dionisos, que han sido interpretadas en clave filosófico/ religiosa.

El tema de la vendimia realizada por erotes es habitual en las decoraciones realizadas por los romanos, especialmente en los mosaicos de época bajoimperial²¹⁸. Así se puede apreciar en el mosaico de la Casa del Anfiteatro (Lám. XXXVI), en el que los mosaístas representaron a erotes que cortan los racimos y los transportan al lagar, donde tres hombres pisan la uva.

El ciclo de las estaciones es un motivo iconográfico con claras connotaciones simbólicas y ha sido representado en diferentes formas en los mosaicos de todo el imperio. La manera más habitual de representarlas es como cuatro adolescentes, como ocurre en el Mosaico Cosmogónico, donde simbolizan el paso del tiempo. También pueden representarse enmarcadas en una orla, como ocurre en el mosaico de la *Villa de Las Tiendas*, en el que cada alegoría está identificada con un rótulo en el que figura su nombre: Primavera (*Viranus*), Verano (*Hestas*) (Lám. XXXIII), Otoño (*Autumnus*) e Invierno (*Hibernus*); y con los atributos que las caracterizan -las flores, el haz de espigas, los frutos y la hoja seca respectivamente.

En esta misma línea de representación de alegorías en mosaicos se han documentado ejemplos de personificación de los siete días de la semana a través de su identificación con los distintos planetas, como ocurre con el pavimento de la Casa del Planetario de Itálica²¹⁹.

En las cenefas de algunos mosaicos se han representado escenas de lucha entre pigmeos y grullas o cocodrilos en las orillas del Nilo. Son escenas populares, con una cierta comicidad, y que ponen de manifiesto la fascinación que sentían los romanos por Egipto²²⁰.

²¹⁸ BLÁZQUEZ, J.M., *op cit.*, p. 58.

²¹⁹ CABALLOS RUFINO, A. *et alli*, "Las casas", *Itálica arqueológica*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, pp. 85-86.

²²⁰ BLÁZQUEZ, J.M., *op cit.*, p. 63.

Entre las producciones musivarias emeritenses que representan temas de la vida intelectual destaca el conocido como Mosaico de los Siete Sabios. En su parte superior se representa a los Siete Sabios de Grecia, identificados con letreros con sus nombres en griego, pero con grafía occidental, y en la parte inferior se representa un episodio homérico, la cólera de Aquiles, sin rótulos. La elección de estos motivos iconográficos prueba que, aún en el Bajo Imperio, en la más occidental de las provincias romanas seguían valorando la cultura clásica. Y esto se debe al elevado grado de cultura que algunos romanos de las clases dominantes habían mantenido y que empleaban en la elección de temas para la decoración de sus residencias²²¹.



Dos mosaicos hispanos: Izda: Mosaico de la Casa del Planetario de Itálica; Dcha: emeritense Mosaico de los Siete Sabios.

Sin embargo, hay una serie de temas que aparecen representados en otras ciudades del Sur de la Península Ibérica y de los que no tenemos constancia en la musivaria emeritense²²², como: Eros y Psique; la loba y los hermanos Rómulo y Remo, que encajaría en una ciudad de creación itálica, como fue *Augusta Emerita*; o el triunfo de Baco sobre carro, un motivo muy frecuente en África y que sería de esperar en una ciudad como Mérida, que debió contar con una población africana numerosa.

En el siglo V convergen una serie de factores que evidencian la crisis del final de la Antigüedad tardía -invasiones bárbaras, saqueo de *villae*, revueltas campesinas...- y que conducen a la barbarización de la sociedad hispana. Este proceso se manifiesta en el arte a través de la descomposición del dibujo y de una pérdida del dominio del color. En todas las regiones periféricas del Imperio se está produciendo una deformación de los modelos helenístico-romanos, añadiendo elementos tradicionales a formas espontáneas de arte popular local.

²²¹ *Id, op cit.*, pp. 63-64.

²²² BLÁZQUEZ, J.M., *Mosaicos romanos de España*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 146-147.

UBICACIÓN DE LOS MOSAICOS EMERITENSES.

La paulatina aparición de pavimentos musivarios a lo largo del tiempo y los avatares de la Historia en la que un día fuera capital de la Lusitania han provocado que los mosaicos hallados en Mérida se encuentren distribuidos en distintas localizaciones de la ciudad.

Los mosaicos romanos de la antigua *Augusta Emerita* se hallan repartidos así²²³:

- La alcazaba sirvió como almacén de materiales arqueológicos, entre ellos mosaicos, hasta la construcción del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. Y, en parte, sigue siendo empleada con este fin en la actualidad por la escasez de espacio en los almacenes del Museo. Allí se almacenan apilados multitud de mosaicos junto a otros elementos arquitectónicos romanos: capiteles...

- Desde su creación, el Museo Nacional de Arte Romano (MNAR) ha acogido los mosaicos más destacados encontrados en Mérida y su entorno, como el Mosaico de *Annius Ponius*, el de la *Villa* de Las Tiendas, el de los Siete Sabios o un pavimento con escenas nilóticas.

- Restos de tres mosaicos bícromos (blanco y negro) en la casa contigua a la Torre del agua del Acueducto de San Lázaro.

- Nueve pavimentos de la Casa del Mitreo, dos con motivos figurativos -el Mosaico Cosmogónico y un emblema con Eros- y el resto geométricos.

- Trece mosaicos de la Casa del Anfiteatro, destacando el mosaico de los peces y el de la vendimia.

- Siete mosaicos de la Casa Basílica.

- En la casa descubierta junto a la muralla de la Alcazaba se han encontrado dos mosaicos, uno de *opus sectile* y otro en blanco y negro.

- Los Mosaicos de la Huerta de Otero.

²²³ BLANCO FREIJEIRO, A., *op. cit.*, p.14.

MOSAICOS DE LA CASA DEL MITREO.

Algunas de las habitaciones de la Casa del Mitreo aún conservan sus suelos originales pavimentados con las producciones de los mosaístas antiguos. Estos artesanos plasmaron originales motivos geométricos y figurados, creando mosaicos de una gran calidad técnica y artística.

Los pavimentos conservados podrían clasificarse en tres grupos:

- Los suelos de las tres habitaciones que están al Norte del *viridarium* (R,S,T), pavimentados con mosaicos geométricos, preferentemente motivos rectilíneos. Se emplean los colores blanco y negro, con predominio del blanco. Habrían sido realizados en época adrianea (principios del siglo II d.C.), como las pinturas de la casa.
- Los fragmentos conservados en el corredor del *viridarium* (Q), junto a la cisterna y en el corredor de acceso a la estancia del Eros, también geométricos, en los que el color negro ocupa una mayor superficie. Su cronología sería algo posterior, de época antonina (tercio medio del siglo II d.C.).
- El Mosaico Cosmogónico, en la habitación C -que se encuentra al Oeste del atrio B- y el mosaico de la habitación Y -al Sur del *viridarium* Q- cuyo centro es ocupado por un emblema octogonal en el que se representa a un Eros con una paloma verde en sus manos. Ambos pavimentos son polícromos y fueron realizados con una factura magistral. Tradicionalmente han sido fechados a mediados del siglo II d.C.²²⁴, pero esta cronología ha sido cuestionada por algunos autores²²⁵.

Descripción de los mosaicos:

La habitación **C**, situada al Oeste del atrio (B) se encuentra pavimentada con el conocido como Mosaico Cosmogónico (Láms. XXXVII y XXXVIII). Dicho pavimento abarca una superficie total de 48'50 m² (8'09 x 5'92 m), pero el emblema tan sólo ocupa 19'12 m² (5'07 x 4'04 m). La cabecera (2'10 m de ancho) está formada por rosetas de cuatro pétalos negros que delimitan cuadrados curvilíneos blancos con una florecilla en el centro, dentro de una orla

²²⁴ GARCÍA SANDOVAL, E., *El mosaico cosmogónico de Mérida*, Valladolid, Server-Cuesta, 1970, p. 23.

²²⁵ ARCE, J., "El Mosaico Cosmológico de Augusta Emerita y las Dionisyaca de Nonno de Panapolis", en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M^a. (ed), *El Mosaico Cosmogónico de Mérida. Eugenio García Sandoval, in Memoriam*, "Cuadernos Emeritenses nº 12", Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 1996, pp. 95.

de ondas negras sobre fondo blanco que hace un quiebro hacia los muros laterales en los extremos. El resto –una franja de 0'87 m de ancho alrededor del cuadro central- es un campo de estrellas de cuatro puntas combinadas con rombos de contorno dentado. Dentro de las estrellas alternan cuadrados normales con otros de lados cóncavos, todos con una florecilla trebolada o cuadrada en su interior²²⁶. Un fragmento del pavimento de la habitación T, la que se encuentra al Oeste de las tres pavimentadas en el ala Norte del *viridarium* Q, repite este esquema, pero con un predominio del color blanco sobre el negro.

El emblema de este pavimento está enmarcado por una trenza rectangular -16'5 cm de ancho- y termina en un arco de medio punto con las enjutas rellenas de acantos.

Calificado como “el mosaico mejor construido nunca”²²⁷, el Mosaico Cosmogónico presenta una serie de complejas disposiciones iconográficas que estudiaremos más adelante.

Las tres habitaciones del lado Norte del *viridarium* Q tienen los suelos pavimentados por mosaicos de composición geométrica. Emplearon para su realización teselas blancas y negras.

La estancia que se encuentra al Este de este grupo (**R**) tiene una superficie de 5'10 x 3'85 m. Su pavimento está dividido en cuatro sectores (Lám. XXXIX): la cabecera –formada por una retícula de hexágonos o nido de abejas, dentro de un marco formado por un senoide entre dos filetes- y tres paños: dos laterales, simétricos, con óvalos almendrados pareados con las puntas en contacto, con florecillas en los huecos; y un paño central que combina cuadrados y rombos con cruces florales, cuadrados y triángulos en su interior. La combinación de cuadrados y rombos produce la impresión de formar un campo de prismas en perspectiva²²⁸.

La habitación central de este grupo (**S**) es la de mayor tamaño (8'12 x 4'97 m). Está pavimentada con un mosaico bícromo que se dispone de la siguiente manera (Lám. XL): una orla de cuadrados en punta recorre los bordes de la sala salvo el lado Sur, en el cual está la puerta de acceso. El fondo es de cuadrados rodeados de cuatro rectángulos iguales, y sobre él hay una doble alfombra desplazada hacia el umbral. La primera alfombra está formada por

²²⁶ BLANCO FREIJEIRO, A., *op. cit.*, p. 15.

²²⁷ FERNÁNDEZ GALIANO, D., “El gran mitreo de Mérida: Datos comprobables”, en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M^a (ed), *El Mosaico Cosmogónico de Mérida. Eugenio García Sandoval, in Memoriam*, “Cuadernos Emeritenses nº 12”, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 1996, p. 119.

²²⁸ BLANCO FREIJEIRO, A., *op. cit.*, pp. 38-39.

meandro gamado organizada en torno a cruces blancas sobre fondo negro. La segunda, representa una orla de meandro gamado y otra de triángulos superpuestos. En el umbral se conservan restos de una cratera de la que brotan roleos²²⁹.

La tercera de estas habitaciones (**T**), situada al Oeste del grupo, presenta unas dimensiones (5'02 x 3'70 m) y compartimentación del pavimento similares a la habitación R, aunque los motivos decorativos son diferentes (Lám. XLI). Así, encontramos una orla de greca blanca que rodea, en tres de sus lados, un paño central de meandros de esvásticas y cuadrados con una cruz de Malta en el centro. El diseño de meandros y cuadrados está formado por una doble línea de teselas negras, que se tocan por las puntas, separadas por una línea de teselas blancas. El resto de la composición comprende dos alfombras en el centro y a los laterales la realización de un fondo de estrellas formadas por un hexágono blanco y seis triángulos negros. La alfombra central está formada por grandes meandros gamados. La alfombra de entrada está compuesta por estrellas de cuatro puntas, cada una de ellas con una cruz de malta blanca dentro de un cuadrado negro de lados cóncavos; entre las puntas de las estrellas hay rombos, y los rombos partidos por el filete de la orla tienen contienen un triángulo negro en su interior. En el umbral quedan restos de un *kantharos* flanqueado por dos delfines en negro y rojo alicante²³⁰.

En el corredor Oeste del *viridarium* **Q** se conservan cuatro fragmentos de mosaico que evidencian el tipo de pavimento que tuvo este corredor (Lám. XLII). Es un pavimento bícromo, compuesto por elementos geométricos que forman una trama en la que predominan los cuadrados y los rectángulos. Una orla de peltas recorrería el contorno del *viridarium*, y en su interior se dispondrían los cuadrados –círculos con un cuadrado y una flor inscritos, tocando los vértices- y rectángulos –con un cuadrado oblicuo entre dos peltas en el centro- que envolvían a los cuadrados de mayor tamaño –con composiciones basadas en torno a cruces y flores de cuatro pétalos que combinan con triángulos. Se emplea en este mosaico el tradicional efecto de adorno negro sobre fondo blanco y el novedoso blanco sobre negro, que surgió en Italia a mediados del siglo II y desde allí se extendería hacia el Oeste del Imperio, donde se popularizaría en el último cuarto de esta centuria²³¹.

²²⁹ *id, op. cit.*, p. 39.

²³⁰ *id, ibidem.*

²³¹ *id, op. cit.*, pp. 15-16.

Junto a la columna Suroeste del *viridarium* Q encontramos un fragmento de mosaico bícromo que no corresponde con la decoración anteriormente descrita para el corredor Oeste. En este fragmento (Lám. XLII), podemos ver como dentro de una línea que recorre el borde se forma una trama de cuadrados oblicuos negros de distinto tamaño sobre fondo blanco. Inscritos en los de mayor tamaño hay otros cuadrados blancos con una flor en su centro.

En la Casa del Mitreo hay otros mosaicos que conjugan los colores blanco y negro, formando una composición de damero de escuadras contrapuestas²³²: son dos fragmentos del pavimento de la habitación que se encontraría sobre la bóveda de la cisterna (X) y uno en el corredor de acceso a la estancia del Eros.

Así, la habitación X, ubicada sobre la bóveda de la cisterna, estaría pavimentada con un mosaico de damero en torno al cual se colocó una greca formada por triángulos consecutivos negros sobre fondo blanco y tres líneas negras que rematan la composición (Lám. XLIII). Tan sólo se conservan dos fragmentos en las esquinas Noroeste y Noreste y otro menor en el lado Este.

Al final del corredor que conduce desde el ángulo Suroeste del *viridarium* Q a la habitación Z encontramos otro fragmento de mosaico cuyo estado de conservación es bastante deficiente (Lám. XLIII). Reproduce un esquema de damero dentro de una orla negra con filete blanco.

A través de este pasillo se llega a la habitación Y, que ha sido identificada con un *triclinium*²³³ (Lám. XLIV). Está pavimentada con un mosaico que cubre toda su superficie (7'10 x 5'20 m), formando un fondo de damero blanco y negro, colores a los que se sumaría el rojo pálido o "rojo alicante". La alfombra tiene dos orlas alrededor: una de cuadrados oblicuos negros con una cruz de Malta en su interior y otra, sólo en los lados menores, con hileras de ruedas de peltas con un nudo de Salomón. El interior de la alfombra está formado por una combinación de cuadrados y hexágonos alargados rellenos por elementos geométricos. Así, dentro de los hexágonos hay un cuadrado curvilíneo o una florecilla dentro de un cuadrado normal, entre dos peltas; mientras que los cuadrados curvilíneos encierran trenzas, estrellas,

²³² *id. op. cit.*, p. 16.

²³³ *id. ibidem.*

cuadrados curvilíneos y triángulos. Dentro de esta combinación geométrica hay un emblema octogonal -0'97 m de diámetro- rodeado por un marco de cable. En su interior se ha representado un pequeño Eros polícromo, de una gran calidad técnica, que sostiene en sus manos una palomita verde de teselas de vidrio. A sus pies se ha representado su sombra. Este pequeño personaje tiene parecido formal con algunas de las figuras del Mosaico Cosmogónico.

El pavimento de las termas es polícromo y se conserva en bastante buen estado para no estar protegido por la cubierta (Lám. XXXIII). La estancia habría tenido cuatro entradas pavimentadas de mosaicos de color blanco y negro, conservándose *in situ* tres de ellas: en la entrada Noreste -0'85 x 0'50 m- se representa una pelta inscrita en un rombo; mientras que los mosaicos de las entradas situadas en el lado Sur forman grandes cuadrados: uno con trama de flores cuatripétalas en el Sureste -1'70 x 2 m- y otro con medias escamas en filas contrapuestas en el Suroeste -3'03 x 1'52 m. La alfombra -7'37 x 3'70 m- está enmarcada por una orla de cable y un reborde blanco. Está dividida en dos tramos desiguales separados por una cenefa de triángulos superpuestos. Ambos sectores de la alfombra ofrecen dos variantes de una misma composición relativamente tardía²³⁴. En el centro del sector oriental, el de mayor tamaño, destaca un cuadro con cuatro peltas alrededor de un cuadrado, enmarcado por una orla de meandro partido. Alrededor hay cuadrados, rectángulos, triángulos y rombos simétricos salvo en el lado Sur. Es aquí donde encontramos un orificio cuadrangular de desagüe, en comunicación con una targea. El sector Oeste es de menor tamaño y su composición, formada por motivos geométricos similares a los del lado Este, también se encuentra descentrada. Los elementos decorativos empleados y el enriquecimiento de la gama cromática para los mosaicos (al blanco, negro y rojo se suman el amarillo y el violeta) hacen pensar que los baños fueron pavimentados, y construidos, en época de los primeros Severos (siglo III d.C.)²³⁵.

El fondo de la piscina semicircular que se encuentra en la parte occidental de los baños está pavimentado por un mosaico muy pobre formado por teselas de caliza blanca.

Umbral de la entrada Noroeste a los baños.



²³⁴ *id, ibidem.*

²³⁵ *id, ibidem.*

EL MOSAICO COSMOGÓNICO.

Muchos han sido los especialistas que han estudiado el Mosaico Cosmogónico desde que Eugenio García Sandoval²³⁶ lo publicara por primera vez pocos años después de su descubrimiento en 1966. En varias ocasiones publicaría Antonio Blanco Freijeiro sus conclusiones sobre este pavimento, tanto monográficamente²³⁷ como junto al resto de los mosaicos romanos encontrados en Mérida²³⁸.

La excepcionalidad del hallazgo fue tal, que el pavimento despertaría el interés de los investigadores europeos. Así, comenzaría un apasionado debate en torno a la interpretación del mosaico en el que investigadores franceses –Gilbert Charles Picard²³⁹, Marie Henriette Quet²⁴⁰, Janine Lancha²⁴¹-, alemanes –Andreas Alföldi²⁴² y Elisabeth Alföldi-Rosenbaum²⁴³- e italianos –Luisa Musso²⁴⁴- exponían sus opiniones en artículos o publicaciones monográficas.

Centrándonos en los investigadores españoles, serán abundantes los trabajos realizados sobre el Mosaico Cosmogónico tras las primeras publicaciones de Sandoval y Blanco Freijeiro. Destacan los artículos de José María Blázquez²⁴⁵, Dimas Fernández Galiano²⁴⁶ o Javier del Hoyo²⁴⁷, que realizaron estudios monográficos sobre el pavimento, o el

²³⁶ GARCÍA SANDOVAL, E., *El mosaico cosmogónico de Mérida*, Valladolid, Server-Cuesta, 1970, pp. 3-23.

²³⁷ BLANCO FREIJEIRO, A., “El mosaico de Mérida con la alegoría del Saeculum Aureum”, *Estudios sobre el mundo helenístico*, Sevilla, 1971, pp. 153-178.

²³⁸ BLANCO FREIJEIRO, A., “Los mosaicos romanos de Mérida”, en BLANCO FREIJEIRO, A. (ed.), *Actas del Simposio Internacional conmemorativo del Bimilenario de Mérida, 16-20 de Noviembre de 1975*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia y Patronato de la Ciudad de Mérida, 1976, pp. 183-198; *id.*, *Mosaicos romanos de Mérida*, Corpus de mosaicos romanos de España, Madrid, Instituto Español de Arqueología Rodrigo Caro (CSIC), 1978.

²³⁹ PICARD, G. Ch., “Observations sur la mosaïque cosmologique de Mérida”, en STERN, H. y LE GLAY, J. (eds), *La mosaïque gréco-romaine II. Actes du 2 colloque international pour l'étude de la mosaïque antique, Vienne 30 août-4 septembre 1971*, Viena, 1975, p. 123 y ss.

²⁴⁰ QUET, M.H., *La mosaïque cosmologique de Mérida. Propositions de lecture*, Paris, Diffusion E. de Boccard, 1981.

²⁴¹ LANCHA, J., “El Mosaico Cosmológico de Mérida”, *Revista de Arqueología*, nº 49, p. 16-20; *ead.*, “La mosaïque cosmologique de Mérida: Étude technique et stylistique”, *Melanges de la Casa de Velázquez*, 19, Madrid, Casa de Velázquez, 1983, pp. 17-68.

²⁴² ALFÖLDI, A., *Aion in Mérida und Aphrodisias*, Mainz am Rhein, 1979.

²⁴³ ALFÖLDI-ROSENBAUM, E., “Mérida revisited: The cosmological mosaic in the light of discussions since 1979”, VON ZABERN, V. P., *Madrider Mitteilungen*, 34, Heidelberg, 1993, p. 254-274; *ead.*, “Technische und stilistische beobachtungen zum mosaik von Mérida”, en ALFÖLDI, A., *Aion in Mérida und Aphrodisias*, Mainz am Rhein, 1979, p. 34.

²⁴⁴ MUSSO, L., “Ricerca iconografica per la restituzione del modello compositivo”, *Rivista Dell'istituto Nazionale D'archeologia e storia del arte*, S. III, Año VI-VII, 1983-84, pp. 151-190.

²⁴⁵ BLÁZQUEZ, J.Mª., “Cosmología mitraica en un mosaico de Augusta Emerita”, *Archivo Español de Arqueología*, v. 59, nº 153-154, 1986, pp. 89-95.

²⁴⁶ FERNÁNDEZ GALIANO, D., “Observaciones sobre el Mosaico de Mérida con la Eternidad y el Cosmos”, *Anas*, 2/3, 1989-1990, pp. 173-182.

artículo firmado por José María Álvarez Martínez²⁴⁸ en el que se realiza un recorrido por los distintos mosaicos emeritenses.

Pero, sin duda, será el libro publicado con motivo del 30 aniversario del hallazgo del pavimento, editado por José María Álvarez²⁴⁹ y dedicado *in Memoriam* a su descubridor, el mayor trabajo dedicado al Mosaico Cosmogónico. Así, la publicación reúne una serie de artículos de investigadores que ya habían estudiado el mosaico pavimento anteriormente, como: José María Blázquez²⁵⁰, Javier Arce²⁵¹, Dimas Fernández Galiano²⁵² o Janine Lancha²⁵³.

Es tal la complejidad que presenta el entendimiento de esta obra que en el aluvión de publicaciones realizadas en los 30 años posteriores a su descubrimiento son varios los calificativos que se le han atribuido al Mosaico: cosmogónico (García Sandoval), cosmológico (Blanco Freijeiro), cosmográfico (Fernández Galiano) o Cósmico (García Iglesias). Y las conclusiones de sus estudios no son más conciliadoras, los investigadores sólo están de acuerdo en lo que es evidente²⁵⁴: es una obra singular; representa alegóricamente al cosmos; y las figuras se distribuyen en tres espacios. Aquí acaba el consenso y comienza la elaboración de una serie de teorías que van en direcciones opuestas.

A continuación realizamos la descripción iconográfica del Mosaico y la exposición de algunos datos de interés.

²⁴⁷ DEL HOYO, J., “El mosaico del Mítreo de Mérida”, en MONTERO MONTERO, M., *Obras de arte de Grecia y Roma*, Alcalá de Henares, Universidad Alcalá de Henares, 2001, pp. 135-157.

²⁴⁸ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M^a., “Los mosaicos romanos de Mérida”, *Forum de Arqueología*, nº 1, 1995, pp. 27-33.

²⁴⁹ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M^a. (ed), *El Mosaico Cosmogónico de Mérida. Eugenio García Sandoval, in Memoriam*, “Cuadernos Emeritenses” nº 12, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 1996.

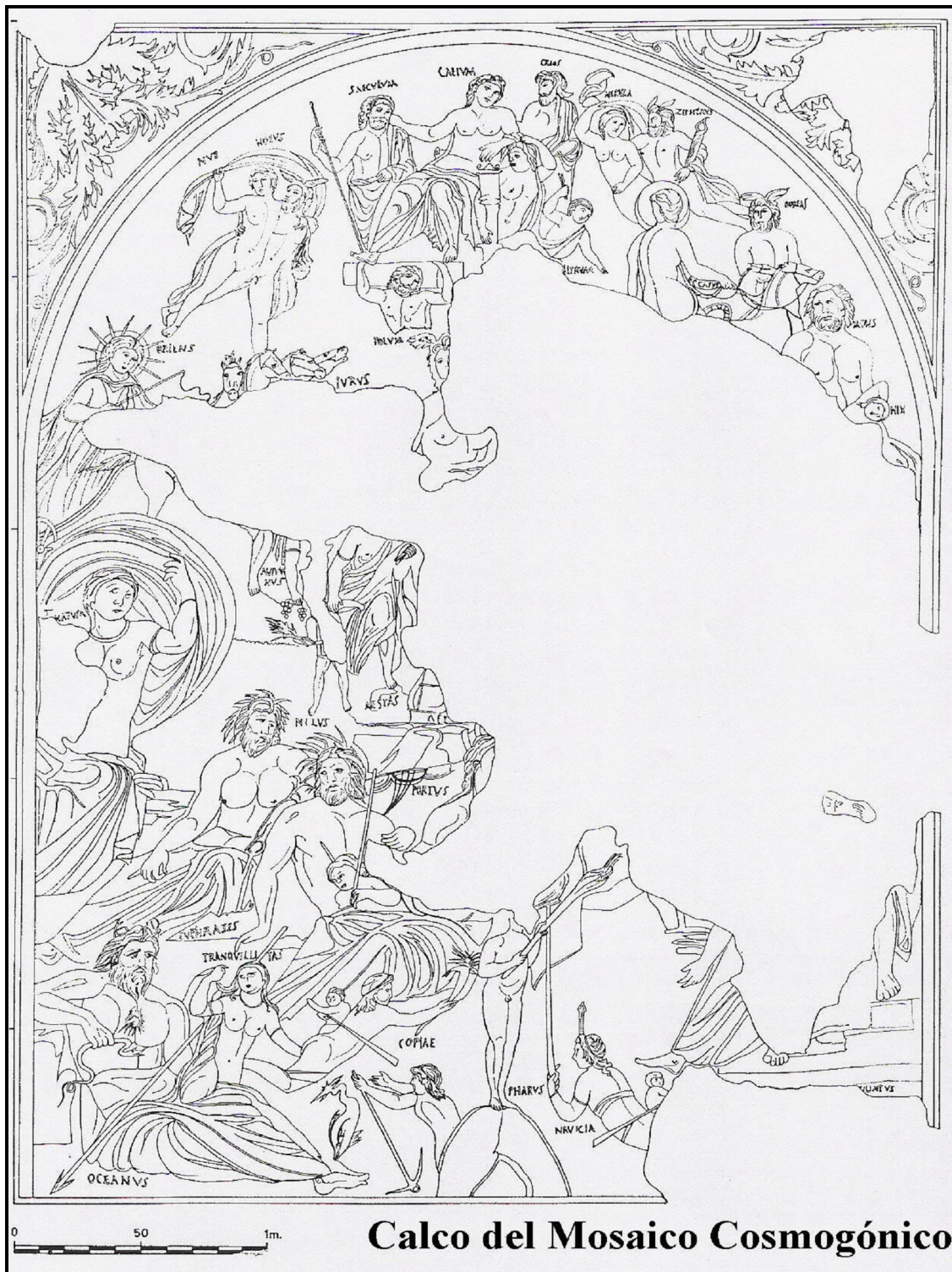
²⁵⁰ BLÁZQUEZ, J.M^a., “Las relaciones entre los mosaicos de Mérida y la Península Ibérica en general”, en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M^a (ed), *El Mosaico Cosmogónico de Mérida. Eugenio García Sandoval, in Memoriam*, “Cuadernos Emeritenses” nº 12, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 1996, pp. 39-92.

²⁵¹ ARCE, J., “El Mosaico Cosmológico de Augusta Emerita y las Dionisyaca de Nonno de Panapolis”, en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M^a. (ed), *El Mosaico Cosmogónico de Mérida. Eugenio García Sandoval, in Memoriam*, “Cuadernos Emeritenses” nº 12, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 1996, pp. 93-115.

²⁵² FERNÁNDEZ GALIANO, D., “El gran mítreo de Mérida: Datos comprobables”, en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M^a (ed), *El Mosaico Cosmogónico de Mérida. Eugenio García Sandoval, in Memoriam*, “Cuadernos Emeritenses” nº 12, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 1996, p.117-184.

²⁵³ LANCHÁ, J., “De nuevo sobre el Mosaico Cosmológico de Mérida, en relación con su contexto lusitano”, en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M^a (ed), *El Mosaico Cosmogónico de Mérida. Eugenio García Sandoval, in Memoriam*, “Cuadernos Emeritenses” nº 12, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 1996, pp. 185-193.

²⁵⁴ FERNÁNDEZ GALIANO, D., “Observaciones sobre el Mosaico de Mérida con la Eternidad y el Cosmos”, *Anas*, 2/3, 1989-1990, p. 174.



Emblema del Mosaico Cosmogónico. Según E. G. Sandoval.

LAS FIGURAS DEL MOSAICO.

El emblema está dividido en tres ambientes que mantienen la unidad entre ellos. El registro inferior, el marino, presenta un fondo de varias tonalidades azuladas y verdosas. En la zona intermedia está el registro terrestre, con una gama cromática en la que predominan las teselas grises y marrones. Coronando el emblema está el registro celeste, con un fondo de color verde.

En el mosaico se conservan 34 personajes, algunos de manera fragmentaria, y de ellos, 28 son identificados por una inscripción.

El registro celeste, rematado con forma semicircular, presenta un grupo central de seis figuras y otros individuos a su alrededor (Lám. XLVI).

En el centro, ocupando un lugar destacado dentro de la composición, se representa a CAELVM, reclinado majestuosamente en un trono sobre el que apoya el brazo izquierdo. Es representado como un joven imberbe, con una corona dorada. Viste un manto de tonos rojizos y marrones -colores que han sido alterados por el fuego del incendio que provocó el abandono de esta parte de la *domus*- que le cubre sólo las piernas, dejando su torso al descubierto. El descubridor del mosaico, Eugenio García Sandoval, reconoció en este personaje a una mujer²⁵⁵.

Sentado a su derecha –izquierda del espectador- y en una relación directa con *Caelum*, que apoya su mano diestra sobre su hombro, se encuentra SAECVLVM. Es un hombre maduro, barbado y con el cabello ondulado y largo. Está tocado con una diadema y porta un largo báculo en su mano derecha. Va vestido con un manto que deja su hombro derecho al descubierto. Este ropaje es de color azul claro con los pliegues en tonos azul oscuro y marrón, pero los colores habrían sido alterados por el fuego.

En simetría con *Saeculum*, y girando la cabeza hacia su derecha, donde se encuentra *Caelum*, aparece CHAOS, vestido con un manto que le cubre la cabeza y deja al descubierto su hombro derecho. El manto ha sido realizado con teselas de los mismos colores que el ropaje de *Saeculum*. Este personaje ha sido visto de pie²⁵⁶ o sentado²⁵⁷, según el autor que se refiriera a él.

²⁵⁵ GARCÍA SANDOVAL, E., *El mosaico cosmogónico de Mérida*, Valladolid, 1970, p. 11.

²⁵⁶ MUSSO, L., “Ricerca iconografica per la restituzione del modello compositivo”, *Rivista Dell’istituto Nazionale D’archeologia e storia del’arte*, S. III, Año VI-VII, 1983-84, p. 171.

Junto al trono de *Caelum* hay una figura restaurada recientemente de la que no se conserva inscripción, lo que ha permitido a los distintos investigadores establecer distintas hipótesis sobre su identidad. Tradicionalmente este personaje ha sido considerado una mujer: García Sandoval²⁵⁸ creyó que podría representar a *Gea*, Blanco²⁵⁹ le atribuyó inscripción de *Nox*, mientras Quet²⁶⁰ se decantó por *Providentia* y Lancha²⁶¹ propuso que podría tratarse de *Concordia* (una de las primeras opciones de Quet). Sin embargo, A. Alföldi²⁶² se basa en la comparación iconográfica de la forma del pecho de esta figura con el torso de otros personajes del mosaico, como *Saeculum* o *Nebula*, para afirmar que no se trata de una mujer, sino de un personaje masculino el representado junto al trono de *Caelum*. Así, propondrá la identificación de este personaje como *Aether*, el elemento incorruptible que rodea la bóveda celeste, teoría que será aceptada por Musso²⁶³. La figura sujeta con su brazo derecho lo que Blanco creyó que era un cuerno de la abundancia, sin embargo hoy parece claro que se trata de una pata del trono de *Caelum*²⁶⁴.

Este grupo lo cierra en su lado derecho un niño con una túnica atada al hombro en actitud de lanzar un rayo con su mano diestra. Conserva la inscripción ITRVM, por lo que todos los autores aceptan que se trata de (TON)ITRVM, el elemento corruptible de la atmósfera²⁶⁵.

Todos estos personajes están sobre una plataforma sostenida por un hombre del que sólo se representó la parte superior de su cuerpo, a partir del torso, y bajo el cual aparece la inscripción POLVM. Es un hombre maduro, barbado, desnudo y gira la cabeza hacia su izquierda. Este personaje tiene función de telamón, está sujetando la bóveda celeste y presenta una gran similitud conceptual e iconográfica con el titán Atlas.



²⁵⁷ ALFÖLDI-ROSENBAUM, E., "Mérida revisited: The cosmological mosaic in the light of discussions since 1979", VON ZABERN, V. P., *Madrider Mitteilungen*, 34, Heidelberg, 1993. p. 259.

²⁵⁸ GARCÍA SANDOVAL, E., *op cit.*, p. 12.

²⁵⁹ BLANCO FREIJEIRO, A., "Mosaicos romanos de Mérida", *Corpus de mosaicos romanos de España*, Madrid, Instituto Español de Arqueología Rodrigo Caro (CSIC), 1978, p. 37.

²⁶⁰ QUET, M. H., *La mosaïque cosmologique de Mérida. Propositions de lecture*, Paris, 1981, p. 194.

²⁶¹ LANCHA, J., "La mosaïque cosmologique de Mérida: Étude technique et stylistique", *Melanges de la Casa de Velázquez*, 19, Madrid, Casa de Velázquez, 1983, p. 25.

²⁶² ALFÖLDI, A., *Aion in Mérida und Aphrodisias*, Mainz am Rhein, 1979, p. 4.

²⁶³ MUSSO, L., *ibidem*.

²⁶⁴ ALFÖLDI, A., *ibidem*.

²⁶⁵ MUSSO, L., *ibidem*.

A ambos extremos del registro celeste aparecen representados *Oriens* y *Occasus* (Lám. XLVI). ORIENS va sobre una cuadriga tirada por cuatro caballos que sale por el margen izquierdo de la composición. Es un joven imberbe, con cabeza nimbada, de la que salen once rayos realizados con teselas doradas. Viste una larga túnica de color rosa y una clámide de tonos amarillos y marrones que contribuye a crear una sensación de movimiento de la figura. Dirige su mirada al espectador con una expresión muy vivaz. Debía sujetar las riendas con la mano izquierda, mientras que en la mano derecha se ve como empuña un látigo para avivar el paso de los caballos, cuya posición y movimiento denotan de gran realismo²⁶⁶. Este grupo se conserva en estado fragmentario, se han perdido las teselas del vientre y de la mitad inferior del brazo izquierdo de *Oriens*. De los caballos se conservan las cabezas, el cuello del segundo y el cuarto trasero del primero.

En el extremo opuesto aparece OCCASVS, una joven que conduce una biga tirada por dos caballos blancos. Es representada de espaldas, desnuda y volviendo su rostro hacia *Oriens*. Tiene el cabello corto y está coronada con un nimbo azul con la parte inferior en forma de creciente lunar realizado con teselas doradas. El cartel de *Occasus* se colocó entre el lomo de los caballos y el brazo derecho de la joven, con el que sujeta las riendas. No se conservan los cuartos traseros de los caballos, y del carruaje tan solo se puede ver la parte del pretil²⁶⁷.

Oriens y *Occasus* no evocan tanto a los astros como a sus movimientos²⁶⁸. *Occasus* designa el lugar por el que se pone el Sol. Representan así los lugares por los que salen y se ponen el sol y la luna, Oriente y Occidente.

También en este registro se representa a los cuatro vientos. Estarán dispuestos dos a dos en cada lado del mosaico. Así, en el lado izquierdo aparecen *Eurus* y *Notus*, mientras que en el lado derecho están *Zephyrus* y *Boreas* (Lám. XLVII).



Representación de *Boreas*.

²⁶⁶ DEL HOYO, J., "El mosaico del Mitreo de Mérida", en MONTERO MONTERO, M., *Obras de arte de Grecia y Roma*, Alcalá de Henares, Universidad Alcalá de Henares, 2001, p. 150.

²⁶⁷ GARCÍA SANDOVAL, E., *op cit.*, p. 13.

²⁶⁸ DEL HOYO, J., *ibidem*.

Delante de la cuadriga de *Oriens* puede leerse la inscripción EVRVVS, el viento del Este, del que sólo se conserva el pie y la pierna izquierda hasta la rodilla. A. Alföldi realizó una propuesta de reconstrucción según la cual *Eurus* se encontraría en una postura un poco forzada, similar a la de *Notus*, pero en una posición inferior (Lám. XLVII). Por encima de los caballos de *Oriens* se representa a NOTVS, el viento del Sur, que sujeta a NVBS, mientras realizan un movimiento ascendente diagonal hacia el centro de la composición. *Notus* es representado como un hombre joven, barbado y con dos alas extendidas sobre la cabeza. Gira la cabeza hacia su compañera, a la que sujeta por la cintura. *Nubs* es una joven con el pelo recogido detrás de la cabeza y con una diadema de teselas doradas. Pasa su brazo izquierdo por la espalda de *Notvs* mientras sujeta un velo hinchado por el viento con la mano derecha.

En el extremo derecho del registro celeste podemos ver la personificación de los otros dos vientos, cuya ejecución técnica no está tan bien resuelta como en la figura de *Notus*. Sobre los caballos de *Occasus* asoma en solitario BOREAS, el viento del Norte, del que sólo se representó la cabeza, el torso y la parte superior de los brazos. Aparece desnudo, barbado y con dos alas como las de *Notus* sobre la cabeza. Sobre él está *Zephyrus*, el viento del Oeste, que forma pareja con *Nebula*, la bruma. Esta pareja también experimenta un movimiento ascendente diagonal hacia el centro de la composición, pero en dirección opuesta a la pareja formada por *Nubs* y *Notus*. NEBVLA es representada de tres cuartos, con la parte inferior del cuerpo tapada por el nimbo de *Occasus*. Con su mano derecha sostiene un velo que pasa por detrás de ZEPHYRVVS. Este último viento porta un cuerno de la abundancia en su brazo izquierdo. Al igual que sus compañeros, es representado barbado y con alas sobre la cabeza, aunque *Zephyrus* presenta un gesto hosco hacia su compañera que no presentan las otras personificaciones de los vientos conservados.

El registro intermedio, el terrestre, lo ocupa un grupo central de gran importancia, a cuyos lados se encuentran dos figuras de gran tamaño. En el extremo derecho de la composición, y entre los registros celeste y terrestre, se representa el grupo formado por *Mons* y *Nix*, que se conservan parcialmente (Lám. XLVIII). El personaje de MONS es de mayor tamaño, y de él podemos ver el torso y la cabeza, con el rostro girado hacia su derecha. Es un hombre barbado, con el cabello formado por sarmientos espinosos y hojas de color verde claro

y verde oscuro alternadas²⁶⁹. No se sabe con certeza a que monte puede representar este personaje ¿Por qué si los ríos que aparecen más abajo han sido designados con su nombre propio no lo ha sido *Mons*? Al estar cubierto por la nieve (*Nix*), Blanco Freijeiro lo identificó con el Olimpo²⁷⁰, pero lo cierto es que podría ser cualquier montaña que se encontrara dentro de los confines de la ecúmene romana. En palabras de Javier del Hoyo, podría “simbolizar las montañas elevadas que no escapan a la dominación romana”²⁷¹. Apoyada en su regazo está NIX, que subraya la altura del monte. De ella se conserva la cabeza, parte del torso y el brazo derecho. Tiene los ojos cerrados y apoya su nuca sobre su mano derecha.

A la izquierda del registro terrestre, cortada por el marco del mosaico, se representa a NATVRA (Lám. XLVIII), una figura de gran tamaño de la que han perdido parte de las teselas del torso. Su rostro es muy redondo, con una expresión extraña, y lleva el cabello recogido hacia atrás. Tiene el torso desnudo y un vestido con amplios pliegues le tapa el bajo vientre y las piernas. Se cubre la cabeza con un amplio velo de distintas tonalidades verdes (del verde musgo al azul turquesa), los mismos colores que se emplearon en las teselas del vestido. Debía sujetar el velo con ambas manos y con los brazos levantados, pero sólo se puede ver cómo lo sostiene con su mano izquierda. Luce diadema, collar y brazaletes realizados con teselas doradas. Desde su posición parece gobernar todos los fenómenos de la naturaleza²⁷².

También entre los registros celeste y terrestre se encuentra un personaje de gran tamaño que forma parte del grupo central de figuras (Lám. XLVIII). A través de esta figura se realiza la interpretación en clave filosófica del mosaico. Es un personaje de gran importancia, como se deduce de su posición central y de su corpulencia, mayor a la de otras figuras. Se conserva de manera muy fragmentaria, tan sólo podemos ver la mitad derecha de su cabeza, cubierta por dos alas, de las que se conservan la derecha y la mitad de la izquierda, y parte del torso desnudo, el hombro y pectoral derecho y el vientre. Gira su rostro imberbe hacia la derecha. A este personaje se ha asociado una inscripción de la que sólo se conservan las letras AET, y para la cual se han propuesto distintas restituciones, como *Aet(her)*²⁷³, personaje

²⁶⁹ GARCÍA SANDOVAL, E., *ibidem*.

²⁷⁰ BLANCO FRIJEIRO, A., *ibidem*.

²⁷¹ DEL HOYO, J., *ibidem*.

²⁷² *id.*, *op cit.*, p. 151.

²⁷³ *id.*, *op cit.*, p. 152.

que debería aparecer en el registro celeste o *Laetitia Temporum*²⁷⁴, que tampoco tiene sentido en este ambiente. Así, el único nombre que podría ser restituido y que casaría con la identificación del personaje central es AET(ERNITAS)²⁷⁵.

Las teselas de la zona en la que se encuentra la cabeza de *Aeternitas* pertenecen a una restitución moderna, por lo que autores como Musso²⁷⁶ dudan de su ubicación original en este emplazamiento y lo desplaza hacia la derecha al realizar una hipotética reconstrucción de la escena.

Las personificaciones de ideas abstractas en latín prácticamente siempre son representadas como mujeres, como de hecho ocurre con *Aeternitas*, que en otras ocasiones aparece representada como una mujer portadora de un velo, un cetro, el globo terrestre, o el sol y la luna²⁷⁷. Pero entonces, ¿Por qué en el mosaico de Mérida aparece con forma de hombre? Según Alföldi-Rosenbaum²⁷⁸, este cambio de apariencia en la representación podría deberse a que *Aeternitas* es la traducción al latín del nombre griego *Aion*, el Tiempo Eterno, dios que podía cambiar su apariencia y asumir la identidad de otras divinidades, masculinas o femeninas.

Iconográficamente, la parte de *Aeternitas* que se conserva es muy similar a la representación de otros jóvenes semidesnudos que portan un aro zodiacal a través del cual pasan las personificaciones de las estaciones. Es un tema que no sólo aparece en este mosaico emeritense, también puede verse en otros pavimentos musivos del Imperio, con las estaciones cruzando la elipse zodiacal, y en algunas monedas de época adrianea, con leyendas referidas a una Edad de Oro, como "*saeculum aureum*" o "*felicitas temporum*"²⁷⁹.

Conocemos varios mosaicos figurados en los que se representa a estos personajes. Son hombres jóvenes, completamente desnudos o con un manto que les cubre la parte inferior del cuerpo. Así, podemos observar el Mosaico del Genio del Año del Museo del Antiguo Arles (Lám. XLIX). Alrededor del cuadro central, en el que se representa a un individuo similar al representado en Mérida, aparecen las estaciones, monstruos marinos que cabalgan a las

²⁷⁴ MUSSO, L., *op cit.*, p. 165.

²⁷⁵ BLANCO FREIJEIRO, A., "El mosaico de Mérida con la alegoría del Saeculum Aureum", *Estudios sobre el mundo helenístico*, Sevilla, 1971, pp. 166 y ss.

²⁷⁶ MUSSO, L., *op cit.*, p. 163.

²⁷⁷ DEL HOYO, J., *ibidem*.

²⁷⁸ ALFÖLDI-ROSENBAUM, E., *op cit.*, p. 261.

²⁷⁹ *ead*, *op cit.*, p. 262.

nereidas y escenas dionisiacas. El joven, de una gran musculatura, está sentado sobre un trono real mostrando una desnudez heroica²⁸⁰. Tiene la cabeza nimbada y porta un largo cetro en su mano izquierda, mientras con la derecha hace girar el aro zodiacal. Para el especialista Henri Lavagne²⁸¹, este personaje no es *Aion*, el tiempo absoluto e inmutable con el que en ocasiones se le ha identificado, sino que se trata de la representación del Genio del Año, que favorece el ciclo de las estaciones y la vegetación anual. El personaje aparece nimbado, como un dios reinante, en la actitud de “creador del cosmos” consustancial a la parte divina que caracteriza al emperador de Roma. Es una imagen que puede entenderse en un doble sentido, como una representación de los excursos cosmológicos que realizara el dueño de la casa, o bien como una escena de exaltación del culto imperial.

En el caso del Mosaico de Sentino –siglos II o III d.C.- conservado en la Gliptoteca de Munich (Lám. XLIX), el joven también aparece en una actitud heroica, sujetando el aro con la representación de los signos zodiacales con su mano derecha. En la parte inferior derecha del mosaico se representa a una mujer joven, con el torso desnudo y un manto que cubre sus piernas. Está recostada y luce un tocado vegetal con ramas y flores. Junto a ella hay cuatro niños con distintos tocados, de hojas y flores, de espigas y con frutos. Y el cuarto tiene la cabeza velada, el cuerpo cubierto por un manto y porta una caña. Serían la representación de *Tellus* y las estaciones²⁸².

En una villa romana de *Silin*, en la Costa lítica, cerca de *Leptis Magna*, se encontró un mosaico, fechado en el siglo II d.C., en cuyo emblema se representa a *Aion* sosteniendo el aro zodiacal a través del cual pasan las estaciones, cada una acompañada por su respectivo *karpós* (símbolo de vida, abundancia y prosperidad²⁸³)(Lám. L). La personificación de las distintas estaciones u *Horai*, como Luisa Musso²⁸⁴ las denomina, se diferencian por la vestimenta que llevan, el tocado que lucen o el atributo agrícola que portan, elementos que aluden a una periodización estacionaria del tiempo en función de los ciclos agrícolas. *Aion* es representado como un joven semidesnudo, con el torso descubierto y girado hacia su derecha.

²⁸⁰ LAVAGNE, H., “El Genio del Año”, en *Mosaico romano del Mediterráneo. Catálogo de la Exposición. Museo Arqueológico Nacional, Madrid 28 de mayo - 30 de julio de 2001*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001, p. 122.

²⁸¹ *id.*, *ibidem*.

²⁸² MUSSO, L., *op cit.*, p. 156.

²⁸³ DEL HOYO, J., *op cit.*, p. 151.

²⁸⁴ MUSSO, L., *op cit.*, p. 161.

Tiene el cabello rizado y dos alas sobre su cabeza. Sujeta la elipse zodiacal con las dos manos, mientras la figura de la primavera la atraviesa realizando un quiebro. Va vestida con un manto que cubre la parte inferior de su cuerpo, dejando el pecho al descubierto, y lleva un tocado formado por hojas y flores. Lleva a su *Karpos* cogido con la mano derecha y porta un recipiente con fruta en la izquierda. Le sigue el Verano, con un manto que le cubre el hombro pero deja su pecho al aire, y lleva un tocado de espigas. También coge a su *karpos* con la mano derecha y lleva un ramo de espigas en la izquierda. A su espalda está el otoño, con un tocado de hojas de vid. Lleva a su *Karpos* sobre el hombro izquierdo y un racimo de uvas en la mano derecha. Cierra el grupo el invierno, con un vestido largo y un manto que le cubre la cabeza. Lleva a su *karpos* en el brazo derecho y una caña en la mano izquierda. A la espalda de *Aion* está sentada una mujer joven que lleva su mano derecha al hombro de su compañero. Está desnuda, sólo viste un manto que le cubre las piernas y un tocado vegetal. Representa a una personificación frugífera, el *karpos* alado que aparece por detrás de su hombro izquierdo acentúa su carácter fertilizador²⁸⁵. La composición se completa con la representación de *Helios* en su cuadriga y un personaje de grandes alas identificado con uno de los vientos en la parte superior del mosaico. Se produce una clara distinción entre ambos registros.

El mismo tema del genio del *Saeculum Aureum* sujetando un aro por el que pasan las estaciones se representa en un mosaico en blanco y negro de la tumba 101 de la Necrópolis de Isola Sacra, en Ostia Antica –siglo II d.C.–, aunque la técnica de las figuras está peor resuelta que en los pavimentos anteriores²⁸⁶.

Volviendo al mosaico emeritense, y tomando como pauta este motivo iconográfico de *Aion* y las estaciones, hay que asociar al personaje central del mosaico la representación de dos figuras femeninas (también conservadas de forma muy fragmentaria), identificadas como dos estaciones por sus respectivas inscripciones: *Aestas* y *Autumnus* (Lám. L). AESTAS es la personificación del verano. Se conserva el cuerpo casi entero, pero faltan el cuello y la cabeza. Viste una túnica de tonos azules y marrones que cruza sobre su hombro izquierdo, quedando al aire el hombro y pecho derechos. Luce un brazalete en el brazo derecho, con cuya mano sujeta a un *karpos* que lleva un ramo de espigas. Gran parte de las teselas que conformaban el

²⁸⁵ ead, *ibidem*.

²⁸⁶ ead, *ibidem*.

cuerpo y la cabeza de este personaje infantil se han perdido, sólo se conservan las piernas, los brazos y parte del torso, lo suficiente para apreciar que viste una túnica corta con rayas verticales ceñida a la cintura con un cinturón. A su espalda habría otra figura de la que sólo se conserva el brazo derecho, en el que lleva un brazalete. Está junto a la inscripción AUTVM/NVS, la única de las que se conservan de todo el mosaico que aparece dividida en dos líneas. Sería la personificación del otoño, y lleva en su mano dos racimos de uvas.

La similitud de estos elementos conservados en el mosaico de Mérida -parte de la cabeza y el torso de *Aeternitas* y parte del cuerpo de dos de las estaciones y el *karpos* de una de ellas- ha llevado a utilizar los mosaicos anteriormente descritos como modelos sobre los cuales plantear una reconstrucción, siendo el tema central del mosaico emeritense *Aeternitas* regulando la sucesión de las estaciones²⁸⁷.

Las distintas propuestas de restitución presentan un paralelismo iconográfico con el Mosaico de Silín. El joven de mayor tamaño con la cabeza alada que aparece en el centro de la composición sería la personificación de *Aion*, el Tiempo Eterno. Se ha propuesto su representación tanto en pie²⁸⁸ (en una posición no frontal, con su pie derecho sobre un globo), como sentado²⁸⁹, resultando ambas opciones posibles desde el punto de vista del espacio disponible. Gira el rostro hacia su derecha y presenta el brazo diestro extendido. Junto a *Aeternitas*, o en una posición algo inferior, se encontraría el grupo de las estaciones. Y es de suponer que si se conserva parte de dos de ellas (*Aestas* y *Autumnus*, verano y otoño) a la derecha de *Aeternitas*, las otras dos (invierno y primavera) deberían aparecer a su izquierda, aunque no se conservan por la pérdida de las teselas que provocó la gran laguna de la parte derecha central del mosaico.

Teniendo en cuenta todos estos elementos, Luisa Musso²⁹⁰ propuso dos restituciones para el grupo central del mosaico de Mérida (Lám. LI). En la primera de ellas, sitúa a *Aeternitas* en el centro del grupo sujetando el aro zodiacal, por el que pasan las estaciones. A la derecha del grupo sitúa a las dos estaciones perdidas. En primer lugar está *Hibernus* (el invierno), y

²⁸⁷ *ead, op cit.*, pp. 156-169.

²⁸⁸ ALFOLDI, A., *op cit.*

²⁸⁹ MUSSO, L., *op cit.*, p. 163.

²⁹⁰ *ead, ibidem*, figs. 12 y 13.

detrás de ella, *Viranus* (la primavera), que acaba de pasar por la elipse. Pero en esta restitución no hay espacio suficiente para colocar el aro.

Por eso, Musso propuso una segunda restitución en la que desplaza la cabeza y el torso de *Aeternitas* hacia la derecha de la composición. En esta ocasión, la única que ha pasado el aro es el invierno, mientras que la primavera se encuentra en el momento de pasar la elipse zodiacal. Esta propuesta es difícil de sostener porque la primavera debería estar en el centro de la composición, en eje con *Portus*²⁹¹. Así, poniéndolo en relación con el registro inferior, la ubicación de las figuras marcaría el comienzo de la primavera, momento en que se inicia la navegación comercial. Para Alföldi-Rosenbaum²⁹² esta propuesta es poco probable, ya que es de suponer que la figura que debería estar en el eje que une a *Caelum-Portus-Pharus* es *Aeternitas*.

En consonancia con el contexto agrícola planteado por los atributos de las estaciones, las hipótesis sobre cómo sería este registro terrestre han incluido en el extremo derecho de la composición la presencia de una divinidad femenina frente a *Natura*, para la que se ha propuesto el nombre de *Tellus*. En sus propuestas de restitución, Musso²⁹³ la representa recostada, como en el mosaico de Silín, con las piernas hacia el centro del pavimento. Sin embargo, Alföldi-Rosenbaum²⁹⁴ cree que debería presentar un tipo iconográfico similar al de *Natura*, mirando hacia el interior del mosaico pero con las piernas hacia el exterior.

Estas representaciones de *Aion* le catalogan como el eterno regulador del tiempo natural, del tiempo agrícola. La presencia del par de alas sobre la cabeza de *Aion* en los mosaicos de Mérida y Silín ha servido para relacionarlo con la iconografía de Hermes, atribuyéndole así la velocidad de este personaje, que se manifiesta en el paso del tiempo²⁹⁵.

La representación del tiempo eterno puede verse en el Mosaico de *Chabba-Philippopolis* –siglo III d. C.– (Lám. LI), en el que se realiza la glorificación del buen gobierno imperial²⁹⁶. La escena se desarrolla en un contexto agrícola, con la aparición de *Georgia* y *Trioptólemo* en el centro. También se representa a un joven con un aro y cuatro niños que podrían ser identificados con las estaciones o sus *Karpoi*. Las inscripciones están en griego.

²⁹¹ *ead*, *op cit.*, p. 165.

²⁹² ALFÖLDI-ROSENBAUM, *op cit.*, p. 263.

²⁹³ MUSSO, L., *op cit.*, p. 163.

²⁹⁴ ALFÖLDI-ROSENBAUM, E., *op cit.*, p. 265.

²⁹⁵ MUSSO, L., *op cit.*, p. 168.

²⁹⁶ *ead*, *op cit.*, pp. 167-168.

En un plano inferior a la representación de las estaciones, y debajo de las dos conservadas, podemos ver a dos personajes masculinos identificados con su inscripción: *Euphrates* y *Nilus* (Lám. LII) , aunque hay controversia sobre la atribución de cada nombre a una u otra divinidad fluvial ya que, por la posición de las inscripciones, éstas pueden pertenecer a cualquiera de los personajes. Habrá que basarse en el estudio iconográfico de cada uno de ellos para establecer su identidad correcta. Ambas figuras se conservan en bastante buen estado y presentan una postura parecida a las representaciones monetales del río Nilo en época adrianea y antonina: barbados y apoyados sobre una roca²⁹⁷.

El personaje que está más próximo a Natura aparece recostado, con las piernas hacia el margen izquierdo del mosaico y el rostro girado hacia el centro de la composición. Presenta un tono de piel claro, es de carne rosada. Está semidesnudo, con el torso al aire, y lleva un manto de tonos verdosos, azulados y grisáceos que le cubre las piernas y el bajo vientre. Tiene el rostro barbado y el cabello enmarañado, del cual brotan cañas y juncos. Tiene el pecho abultado, símbolo de fertilidad. Con su brazo izquierdo sujeta una caracola de la que mana un chorro de agua transparente realizado con teselas azuladas. Por todos estos elementos, la figura ha sido interpretada como EVPHRATES por García Sandoval²⁹⁸ y Alföldi²⁹⁹. Sin embargo, Blanco Freijeiro³⁰⁰ opina que esta figura debería ser identificada como *Nilus*.

A continuación se encuentra la otra personificación de otra divinidad fluvial. Está recostado en dirección opuesta a *Euphrates*, con la cabeza girada hacia su derecha y las piernas hacia el centro de la composición, pero quedan ocultas tras el cuerpo de otra figura que se encuentra inmediatamente a su izquierda, en el centro de la composición. También presenta el torso desnudo, con la piel más morena, quemada por el sol, en un tono marrón. Su manto, en los mismos colores que el de su compañero, cubriría sus piernas y bajo vientre. Presenta el rostro barbado y los cabellos enmarañados, con una corona de cañas y juncos. Sobre su regazo se apoya una figura femenina de menor tamaño sin inscripción. De ella se conserva la cabeza, con una antena, y el brazo izquierdo, con el que sujeta una vara³⁰¹. Esta divinidad fluvial ha sido identificada como NILVS por motivos iconográficos y por su situación en el

²⁹⁷ DEL HOYO, J., *op cit.*, p. 148.

²⁹⁸ GARCÍA SANDOVAL, E., *op cit.*, p. 14.

²⁹⁹ ALFOLDI, A., *op cit.*, p. 10.

³⁰⁰ BLANCO FREIJEIRO, A., *op cit.*, p. 170.

³⁰¹ QUET, M. H., *op cit.*, p. 40. “esta figura confirma el carácter navegable del río sobre el que se transportaban hacia Roma riquezas a las que nos obliga a pensar la proximidad de *Copiae* y *Portus*”.

mosaico, en relación con *Aestas*³⁰² y con la figura que aparece junto a ella, que está en el eje central de la composición, y a la que se asocia la inscripción *Portus*³⁰³.

En un plano posterior, entre las figuras de *Nilus* y *Portus*, se representan unas velas recogidas sobre un palo horizontal, en una clara alusión a la navegación y a la importancia del tráfico marítimo.

La figura identificada como PORTVS está muy mutilada en su parte superior. Sólo se conservan su hombro y parte del brazo diestros, y la parte derecha del rostro con el cabello ondulado, del que sale un doble cuerno dorado. La parte inferior de esta figura ha corrido mejor suerte, y se conservan sus piernas cubiertas por un manto de distintos tonos azulados y grises (Lám. LIII). Es tan poco lo que podemos ver de *Portus*, que su sexo no puede ser reconocido por sus rasgos. Aún así, la figura ha sido identificada con un personaje masculino por su gran tamaño, la ausencia de brazaletes y el color oscuro de su piel. ¿Pero a qué qué puerto hace referencia este personaje? El hecho de que la inscripción se refiera a la figura genéricamente como *Portus* en vez de especificar de qué puerto se trata –al igual que ocurre con *Mons*– ha llevado a los distintos investigadores que han estudiado el mosaico a proponer dos puertos de suma importancia para Roma: Ostia y Alejandría. Blanco Freijeiro³⁰⁴ y M. H. Quet³⁰⁵ se decantan por la identificación de *Portus* con Ostia, el puerto de Roma. Quet³⁰⁶ ha realizado una lectura de la composición como reflejo de la situación económica y social de Roma en la época de los Antoninos, refiriéndose al importante papel de Egipto en el aprovisionamiento de Roma (manifestado en el mosaico emeritense en las figuras de *Nilus* y *Portus*). Sin embargo, A. Alföldi se basa en la presencia de la corona turriforme sobre la cabeza de *Portus* para identificarla con Alejandría, personificación de la cual se conocen paralelos con este tipo de tocado³⁰⁷, como: la representación de las personificaciones de los puertos de Ostia y Alejandría –de donde salían y donde llegaban las naves que transportaban el grano– en un relieve de mármol de la Galería Lapidaria del Vaticano, que portan maquetas de faros, y en cuya base

³⁰² DEL HOYO, J., *op cit.*, p. 149. “La proximidad de *Aestas* y *Nilus* recuerda que la crecida del Nilo era percibida por los romanos como un fenómeno característico del comienzo del verano”.

³⁰³ QUET, M. H., *op cit.*, pp. 34 y ss.

³⁰⁴ BLANCO FREIJEIRO, A., *ibidem*.

³⁰⁵ QUET, M. H., *op cit.*, p. 66.

³⁰⁶ *ead.*, *op cit.*, pp. 34 y ss.

³⁰⁷ MUSSO, L., *op cit.*, pp. 181 y ss.

hay una inscripción que augura una próspera navegación; o la *Tyche* de una ciudad portuaria en el Museo Arqueológico de Constanza, que va sujetando la proa de una embarcación.

Es de suponer que, si a la derecha de *Portus* se han representado dos divinidades fluviales, a su izquierda debería haber otras dos que hicieran de contrapunto en la composición y que no se conservarían por la pérdida de las teselas en esta zona del mosaico. Alföldi³⁰⁸ propuso que serían el *Tigris* y el *Danubio* los ríos que ocuparían la parte perdida. Pero según Quet³⁰⁹ este lugar correspondería a la personificación de algún curso fluvial occidental, como el Rhin, el Tajo o el Guadiana (*Anas*), río que fluye junto a la ciudad de Mérida. Incluso, en su defensa del mosaico como la representación de la ecúmene pacificada bajo el dominio de Roma, Quet propuso que podría haberse representado la personificación del Tíber. Sin embargo, Musso³¹⁰ y Alföldi-Rosenbaum³¹¹ no creen que existieran otras dos representaciones de divinidades fluviales y, en todo caso, asignarían esa identidad a un torso que aparece en el registro marino y que se conserva muy mutilado.

En la parte inferior del mosaico se representa el registro marino, también denominado registro económico por algunos autores³¹², ya que es aquí donde se pone de manifiesto la importancia que tenía la navegación en la expansión territorial y comercial de Roma.

En la esquina inferior izquierda del mosaico podemos ver a OCEANVS (Lám. LIII), representado como un anciano de gran musculatura, sentado majestuosamente. Presenta el torso desnudo, muy moreno, aunque su color se debe en parte a la acción del fuego, y viste un manto azulado y grisáceo que le cubre el bajo vientre y las piernas. Tiene la barba y los cabellos blancos, y luce un tocado formado por tres pinzas de cangrejo. Presenta una actitud sosegada, con el brazo derecho apoyado pero sin que se vea el codo, que ha sido cortado por el marco. En la mano derecha lleva una serpiente marina. Hay una lanza yuxtapuesta con la punta clavada en el suelo que equilibra la robustez de la divinidad marina. Sobre su regazo tiene una gran caracola marina.

³⁰⁸ ALFÖLDI, A., *op cit.*, pp. 10 y ss.

³⁰⁹ QUET, M. H., *op cit.*, pp. 63, 120.

³¹⁰ MUSSO, L., *op cit.*, p. 187.

³¹¹ ALFÖLDI-ROSENBAUM, E., *op cit.*, p. 269.

³¹² DEL HOYO, J., *op cit.*, p. 142.

En un plano posterior, asoma sobre las piernas de *Oceanus* una figura femenina a la cual pertenece la inscripción TRANQVILLITAS. Presenta un tipo iconográfico similar al de las nereidas o las Venus marinas³¹³. Se mesa un mechón con su mano derecha, mientras el resto del cabello le cae por la espalda y sobre los hombros. Está desnuda, aunque la mitad inferior del cuerpo la tiene oculta tras las piernas de *Oceanus*. Luce diadema, collar y brazaletes en ambos brazos, realizados con teselas doradas.

A continuación hay un grupo formado por cuatro figuras sin una aparente relación física entre ellas, pero sí mantienen una clara relación en cuanto a que todas ellas hacen referencia a la navegación y a las riquezas, en alusión al periodo de esplendor que vivía el Imperio en estos momentos. Tres de ellas están nadando en el registro marino, y la cuarta, *Pharus*, aparece de pie sobre un promontorio (Lám. LIII).

A la izquierda de *Pharus*, muy próxima a *Tranquillitas*, se representa a COPIAE, una figura femenina que realiza un movimiento ascendente diagonal hacia el centro de la composición. Está prácticamente desnuda, con un velo que tan sólo le cubre parte de las piernas. Tiene el cabello rizado, recogido en la nuca con una diadema realizada con teselas doradas y, sobre la frente, un tocado con forma de proa de nave³¹⁴ o corona de divinidad egipcia³¹⁵ también dorada. Levanta los brazos en un acto de sostener un cuerno de la abundancia. Sobre ella hay un niño al que no se le asignó ninguna inscripción. Le da la espalda mientras sujeta un largo remo.

Al otro lado de *Pharus*, y también en una posición ascendente en diagonal hacia el centro de la composición, pero contraria a *Copiae*, se encuentra la representación muy mutilada de NAVIGIA, de la que sólo se conserva la mitad superior del cuerpo. La joven aparece mirando hacia el interior de la composición, y lleva el pecho cubierto con una tira de tela. Al igual que *Copiae*, tiene el cabello rizado, recogido en la nuca con una diadema dorada y un tocado alargado sobre la frente. En su caso sí luce brazaletes, realizados con teselas doradas. Sobre su espalda también se encuentra un niño sin inscripción provisto con un remo.

³¹³ ALFÖLDI-ROSENBAUM, E., *op cit.*, p. 267.

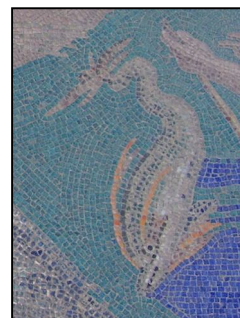
³¹⁴ GARCÍA SANDOVAL, E., *op cit.*, p. 16.

³¹⁵ ALFOLDI, A., *op cit.*, p. 12.

Algunos autores han visto en la representación de *Copiae* y *Navigia* parecido con las figuras femeninas que decoran las proas de los barcos³¹⁶.

Debajo de *Copiae*, saliendo del montículo sobre el que se encuentra *Pharus*, podemos ver otra figura femenina que levanta sus brazos. No ha sido identificada con ninguna inscripción, y su único rasgo distintivo dentro del mosaico es que sostiene un ancla con su mano izquierda. Sólo se ve la mitad superior de su cuerpo, completamente desnudo. Y, al igual que sus compañeras, tiene el cabello rizado, recogido en la nuca con una diadema dorada, pero ésta no lleva tocado sobre la frente.

En el espacio que queda libre entre *Oceanus*, *Copiae* y esta última figura sin inscripción se ha representado un delfín en posición descendente. En su realización se emplearon teselas de colores verdes, marrones y naranjas.



En el eje absidal de la composición se encuentra en este registro marino la figura de PHARVS, un muchacho joven desnudo del que no se conserva la cabeza. Está sobre una colina rocosa en la que hay una cueva triangular. Sostiene en sus manos una antorcha con una larga llama rojiza. *Pharus* tampoco ha sido identificado con ningún nombre propio, lo que, al igual que ocurrió con otros personajes del mosaico, ha permitido a los distintos investigadores proponer la personificación de un faro concreto para esta figura, pero en este caso ha habido un mayor consenso al identificarlo con el Faro de Alejandría. Así lo reconocieron: García Sandoval³¹⁷, Picard³¹⁸, Blanco Freijeiro³¹⁹, Quet³²⁰, Alföldi³²¹, Musso³²² y Alföldi-Rosenbaum³²³.

³¹⁶ ALFÖLDI-ROSENBAUM, E., *ibidem*.

³¹⁷ GARCÍA SANDOVAL, E., *ibidem*.

³¹⁸ PICARD, G. Ch., "Observations sur la mosaïque cosmologique de Mérida", en STERN, H. y LE GLAY, J. (eds), *La mosaïque gréco-romaine II. Actes du 2 colloque international pour l'étude de la mosaïque antique, Vienne 30 août-4 septembre 1971*, Viena, 1975, pp. 123 y ss.

³¹⁹ BLANCO FREJEIRO, A., *Mosaicos romanos de Mérida*, "Corpus de mosaicos romanos de España", p. 195. Anteriormente (BLANCO FREJEIRO, A., "El mosaico de Mérida con la alegoría del Saeculum Aureum", *Estudios sobre el mundo helenístico*, Sevilla, 1971. p.171.), lo había identificado con el Faro de Ostia.

³²⁰ QUET, M. H., *op cit.*, pp. 29 y ss. nota 64.

³²¹ ALFÖLDI, A., *op cit.*, p. 11. Alföldi establece un paralelismo entre la personificación de *Pharus* y una figurita de terracota conservada en Hannover que representa a Pan sujetando una antorcha sobre una cueva y que haría referencia al Santuario de Pan en Alejandría.

³²² MUSSO, L., *op cit.*, p. 180.

³²³ ALFÖLDI-ROSENBAUM, E., *op cit.*, p. 266.

En la esquina inferior derecha del emblema hay un grupo de figuras conservadas en estado muy fragmentario (Lám. LII), lo que dificulta el entendimiento de esta parte del mosaico. Se conservan fragmentos de tres figuras distintas y la inscripción PONTVS, que no guarda relación directa con ninguna de las tres figuras.

Así, sobre *Navigia* podemos ver el fragmento de un torso emergente de las aguas. Parece un personaje masculino por su musculatura, del que sólo se conservan parte del torso, el antebrazo y mano izquierdos y parte de su brazo derecho. Parece que el torso está girado hacia su izquierda, con el rostro mirando hacia las figuras que aparecen junto a él. En esta zona se realizó una restauración moderna, pero siguiendo los trazos del mosaico original.

A continuación aparece parte de una segunda figura, sentada a la manera de *Caelum*, recostada sobre su lado izquierdo. Sobre el niño que rema a espaldas de *Navigia* se conserva el pie derecho de este personaje, el izquierdo se apoya en la plataforma sobre la que está. Puede verse parte de la vestimenta que llevaría, un manto con pliegues, que también ha sido restaurada recientemente. Se conservan restos de un rostro que tradicionalmente ha sido identificado con una cara femenina.

Junto al marco derecho y sobre una plataforma, se aprecia la parte inferior de la pierna y el pie izquierdos de una figura masculina que se encuentra de pie detrás de la mujer recostada. A lo largo de la pierna cae parte de un manto plegado, lo que hace suponer que el personaje estaría representado a la manera heroica, cubierto tan sólo con esta prenda sobre el cuerpo desnudo.

Los distintos investigadores que han estudiado el mosaico han realizado diversas propuestas en cuanto a la identificación de este grupo de personajes. Por el lugar que ocupa dentro de la composición, en una aparente posición simétrica con *Oceanus*, García Sandoval³²⁴ pensó que la figura femenina podría tratarse de una representación de *Tetis*. Blanco Freijeiro³²⁵ identificó a esta figura sedente como *Tellus*. Alföldi³²⁶ se basó en el estudio de Blanco (en el que establecía una relación entre este grupo del pavimento emeritense y un grupo de figuras del frente de un sarcófago del Museo Vaticano) para realizar una propuesta de restitución de los personajes, pero este paralelismo iconográfico sólo podría establecerse para la figura

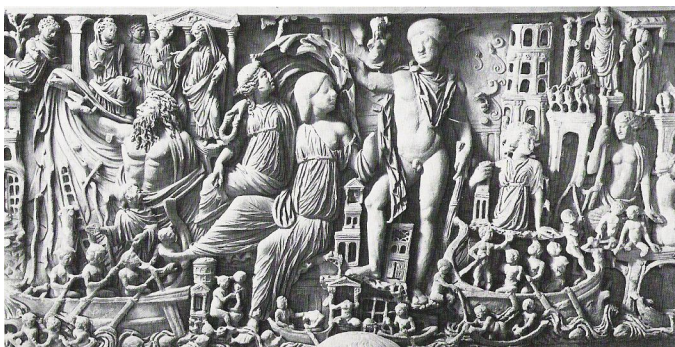
³²⁴ GARCÍA SANDOVAL, E., *ibidem*.

³²⁵ BLANCO FREIJEIRO, A., "El mosaico de Mérida con la alegoría del Saeculum Aureum", *Estudios sobre el mundo helenístico*, Sevilla, 1971, p. 172.

³²⁶ ALFÖLDI, A., *op cit.*, p. 11, imagen 16c. Reconstrucción p. 10.

femenina sentada. En cuanto al personaje masculino que aparece en pie detrás, Andreae³²⁷ le atribuye la identificación de *Dioniso*, mientras que para Alföldi³²⁸ sería la representación de un emperador heroizado y Arce³²⁹ piensa que pueda tratarse de Heracles. Musso³³⁰ rechaza todas estas propuestas y encuentra la clave para reconstruir el grupo mutilado en el estudio de dos relieves hallados en la excavación de *Dura Europos*, actualmente conservados en la *Art Gallery* de la Universidad de Yale, en New Haven. En el primero de ellos se representa al *Gad* de *Dura* coronado por un personaje militar identificado como *Seleuco Nicator*, fundador de la dinastía Seléucide. En el segundo relieve se representa a una victoria coronando a una figura femenina que luce un tocado turriforme. La representación de personificaciones con coronas turriformes siempre representa a divinidades poliadas, por lo que esta figura ha sido interpretada como la *Tyche* de la ciudad de Palmira, iconográficamente calcada de la *Tyche* de Antioquia. ¿Pero a qué ciudad haría referencia la *Tyche* representada en el pavimento emeritense? La personificación de la figura de *Pharus* en eje con *Portus* y en relación directa con *Nilus* lleva a reconocer en la *Tyche* la personificación de Alejandría. Así, Musso³³¹ plantea que dos de las figuras representadas en este grupo que se intuye en la laguna son la *Tyche* de Alejandría y el fundador de la ciudad, Alejandro Magno, coronándola. Para la identificación del torso que aparece sobre el agua, propone la personificación de una tercera divinidad fluvial, distinta de las dos conservadas, o de *Bythos*, representación que alude a la profundidad marina.

Así, la inscripción PONTVS no tendría una relación directa con ninguna de estas figuras, y debe ser entendida como el mar en sentido “técnico” de elemento cósmico³³², un concepto afín a la personificación de *Oceanus*, situada en el extremo opuesto del registro marino.



Sarcófago del Museo Vaticano según el cual Alföldi realizó la propuesta de restitución de tres personajes del Mosaico.

³²⁷ MUSSO, L., *op cit.*, p. 178.

³²⁸ ALFÖLDI, A., *op cit.*, p. 11.

³²⁹ ARCE, J., *op cit.*, p. 105.

³³⁰ MUSSO, L., *op cit.*, p. 182 y ss.

³³¹ *ead*, *op cit.*, p.187.

³³² *ead*, *ibidem*.

Esta es la descripción de los personajes conservados del Mosaico Cosmogónico. La gran laguna que afecta sobre todo a la zona central derecha del emblema ha provocado la desaparición de una parte importante de la escena representada en la que se han perdido un número indeterminado de figuras, lo que dificulta la interpretación integral del mosaico y la comprensión del mensaje que su comandatario y su autor pretendieron plasmar en este pavimento conservado en la Casa del Mitreo.

Esta circunstancia ha permitido que numerosos investigadores especializados en el estudio del mundo antiguo realicen distintas identificaciones de algunos personajes de los que no se conserva la inscripción o la restitución hipotética de algunos de los personajes que han desaparecido de la composición. Otros han ido más allá, realizando complejas elucubraciones, intentando realizar una interpretación del mosaico que les permitiese identificar la casa con un lugar dedicado al culto del dios Mitra³³³. Posiblemente esta interpretación pueda resultar algo aventurada al no contar con la representación completa u otros elementos de la *domus* que lo atestigüen. De lo que no hay duda, es de que nos encontramos ante un pavimento de una gran originalidad y calidad técnica que guarda un complejo significado difícil de comprender en nuestros días.

³³³ FERNÁNDEZ GALIANO, D., “El gran mitreo de Mérida: Datos comprobables”, en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M^a (ed), *El Mosaico Cosmogónico de Mérida. Eugenio García Sandoval, in Memoriam*, “Cuadernos Emeritenses” n° 12, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 1996, p.117-184; *id.*, “Observaciones sobre el Mosaico de Mérida con la Eternidad y el Cosmos”, *Anas*, 2/3, 1989-1990, pp. 173-182; QUET, M.H., *La mosaïque cosmologique de Mérida. Propositions de lecture*, Paris, Diffusion E. de Boccard, 1981.

ESTRUCTURA DEL MOSAICO.

Como ya hemos visto, el emblema del Mosaico Cosmogónico se divide en tres registros horizontales –marino, terrestre y celeste- en los que se reparten los distintos personajes dependiendo del ambiente en el que se inscriban. Bien es verdad que algunas figuras se salen del registro al que a priori pertenecerían. En este sentido apreciamos que *Mons* y *Nix* están demasiado arriba para pertenecer al registro terrestre o que *Oriens* está muy abajo con respecto a su compañera *Occasus*, que sí aparece junto en el registro celeste.

Verticalmente hay un eje que parte de *Caelum* en el registro celeste, pasa por *Aeternitas* y *Portus* en el registro celeste y termina en el personaje de *Pharus* en el registro marino. La importancia que confiere esta posición central a los personajes que están en el eje absidial ha favorecido la interpretación del mosaico en clave filosófica, identificando a estas figuras con personificaciones del Tiempo Eterno o de puertos y faros concretos dentro del Imperio Romano, como ya hemos detallado en la descripción de los personajes.

Algunos autores –D. Fernández Galiano³³⁴ y M. H. Quet³³⁵- proponen un complejo entramado de ejes sobre el que se colocarán las figuras de este mosaico emeritense basándose en el supuesto carácter mitraico del Mosaico y su interpretación filosófica.

Otros estudiosos del mosaico –Alföldi-Rosenbaum³³⁶- proponen un sistema más simple en la configuración del mosaico según la cual sólo pueden apreciarse unas cuantas líneas maestras en la configuración del emblema: la división entre los tres registros horizontales, el eje vertical *Caelum-Pharus*, un eje de los polos, la línea *Oriens-Ocasus* y otras dos líneas que forman la rosa de los vientos.

Esta variada interpretación sobre diversos asuntos del Mosaico se debe a la riqueza de contenido que encierran este tipo de representaciones, donde cada personaje tiene una gran carga simbólica y ocupa un determinado lugar o presenta una determinada actitud. En este caso, parece que lo que se pretendió fue representar el cosmos a través de cada una de las figuras que ocupan estos tres registros.

³³⁴ FERNÁNDEZ GALIANO, D., “El Gran Mitreo de Mérida: datos comprobables”, en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M^a (ed), *El Mosaico Cosmogónico de Mérida. Eugenio García Sandoval, in Memoriam*, “Cuadernos Emeritenses nº 12”, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 1996, pp. 119 y ss.

³³⁵ QUET, M. H., *op cit.*, pp. 189 y ss.

³³⁶ ALFÖLDI-ROSENBAUM, E., *op cit.*, p. 270.

CRONOLOGÍA.

La imposibilidad de fechar el pavimento a través de la arqueología ha producido una gran controversia en cuanto a su datación. El hecho de que el Mosaico Cosmogónico sea único y no contemos con otros pavimentos similares en la Península Ibérica con los que establecer paralelos hace difícil fijar una cronología aproximada para esta obra de arte.

Su descubridor, García Sandoval, fechó la elaboración del mosaico en los últimos años del siglo II d.C.³³⁷, en época de los Antoninos, cronología que tradicionalmente ha sido aceptada por la mayoría de los autores que han estudiado el mosaico (Blanco³³⁸, Alföldi³³⁹, Alföldi-Rosenbaum³⁴⁰, Picard³⁴¹, Quet³⁴², Blázquez³⁴³...)

El análisis de las teselas realizado por Janine Lancha³⁴⁴ retrasa la realización del mosaico hasta mediados del siglo III -época severiana- o incluso el siglo IV si se tienen en cuenta los resultados del estudio de las teselas de vidrio dorado.

Javier Arce³⁴⁵ propone una cronología más tardía para este pavimento -segunda mitad del siglo IV d.C.- basándose en los resultados del análisis de las teselas doradas realizado por J. Lancha o en los paralelos iconográficos tardíos propuestos por Musso (Mosaico de Sentino: siglos II-III d.C.; Mosaico de *Chabba Philipoppolis*: siglo III d.C). Señala Arce una serie de altos funcionarios como posibles comandatarios del mosaico: *Volusio Venusto*, *Flavio Salustio y Vetio Agonio Pretextato*. Son tres grandes personajes paganos, tres hombres con amplios horizontes culturales e intereses intelectuales, filosóficos y religiosos. Tres funcionarios que ostentaron altos cargos –*vicarius hispaniarum* o *consularis Lusitaniae*–, amigos del emperador

³³⁷ GARCÍA SANDOVAL, E., *El mosaico cosmogónico de Mérida*, Valladolid, 1970, p. 23.

³³⁸ BLANCO FREIJEIRO, A., “El mosaico de Mérida con la alegoría del Saeculum Aureum”, en *Estudios sobre el mundo helenístico*, Sevilla, 1971. pp. 173 y ss.

³³⁹ ALFÖLDI, A., *op cit.*, p. 2.

³⁴⁰ ALFÖLDI-ROSENBAUM, E., “Technische und stilistische beobachtungen zum mosaik von Mérida”, en ALFÖLDI, A., *Aion in Mérida und Aphrodisias*, Mainz am Rhein, 1979, p. 34.

³⁴¹ PICARD, G.Ch., *op cit.*, p. 121.

³⁴² QUET, M. H., *op cit.*, p. 205 y ss: “el mosaico estaría inspirado por las fuentes griegas de los siglos I y II: Plutarco, Dion de Prusa, Aelius Arístides, Timeo...”.

³⁴³ BLÁZQUEZ, J.Mª., “Cosmología mitraica en un mosaico de Augusta Emerita”, *Archivo Español de Arqueología*, v. 59, nº 153-154, 1986, p. 92.

³⁴⁴ LANCHA, J., “La mosaïque cosmologique de Mérida: Étude technique et stylistique”, *Melanges de la Casa de Velázquez*, 19, Madrid, Casa de Velázquez, 1983.

³⁴⁵ ARCE, J., “El Mosaico Cosmológico de Augusta Emerita y las Dionisyaca de Nonno de Panapolis”, en, ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.Mª (ed), *El Mosaico Cosmogónico de Mérida. Eugenio García Sandoval, in Memoriam*, “Cuadernos Emeritenses” nº 12, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 1996, p. 95.

Juliano, que pudieron haber habitado la Casa del Mitreo y encargado la realización del excepcional mosaico que pavimenta una de sus habitaciones³⁴⁶.

Así, con este panorama –sin evidencias arqueológicas concretas, diferentes resultados en la datación de teselas o interpretaciones iconográficas enfrentadas- se hace difícil establecer una cronología aproximada para este pavimento. Habrá que realizar una excavación sistemática y un estudio de conjunto de la *domus* que nos permita conocer cuando se realizó el Mosaico.

TÉCNICA.

En la parte celeste predominan las líneas suaves y las actitudes serenas, al igual que en la parte central, donde las figuras dan cierta sensación de fuerza en reposo. Sin embargo, en la parte inferior se marcan más las individualidades. En la técnica pictórica ha predominado el uso de una gama fría.

En la realización del Mosaico Cosmogónico se emplearon principalmente teselas pétreas –cuarcitas, calizas o mármoles- aunque también utilizaron otros materiales, como el vidrio, el oro³⁴⁷... Para la realización de las teselas pétreas se emplearían piedras -cuarcitas y calizas- de las canteras próximas a Mérida o mármoles de Almadén de la Plata. La gran cantidad de teselas de vidrio empleadas en este mosaico ha hecho suponer que serían fabricadas en España, incluso en la misma Mérida³⁴⁸ (hay que recordar la presencia de multitud de fragmentos de vidrio en el entorno de la Casa del Mitreo, que ha hecho suponer la existencia de un taller dedicado a la realización de objetos de vidrio en las cercanías de la *domus*).

³⁴⁶ *id.*, *op cit*, pp. 100 y ss.

³⁴⁷ DEL HOYO, J., “El mosaico del Mitreo de Mérida”, en MONTERO MONTERO, M., *Obras de arte de Grecia y Roma*, Alcalá de Henares, Universidad Alcalá de Henares, 2001, p. 136.

³⁴⁸ LANCHÁ, J., “El Mosaico Cosmológico de Mérida”, *Revista de Arqueología*, nº 49, p. 19.

En cuanto a la gama cromática, se ha empleado una paleta muy rica –más de 50 tonos-, con predominio de los colores verde y azul en sus diferentes matices, que constituyen el fondo del emblema, pero también podemos ver colores menos frecuentes, como el rojo, el amarillo, el blanco, el negro y el oro³⁴⁹.

M.H. Quet³⁵⁰ propuso que el pavimento habría sido realizado por dos mosaístas, siendo al menos uno de ellos de origen sirio. Este argumento no convenció a E. Alföldi-Rossenbaum³⁵¹, que piensa que estas opiniones no están fundadas. Lancha³⁵² aumentará el número de mosaístas que realizaron este mosaico a “al menos tres”.

Se ha planteado esta múltiple autoría por el distinto tratamiento que se ha hecho del mismo elemento en diferentes partes del mosaico, como ocurre con el sombreado, realizado en algunas zonas a base de líneas oscuras y en otras a base de puntos, o por la diferente resolución de distintos personajes dentro del mosaico, resultando mejor ejecutados unos que otros, como sucede con la diferencia de calidad de los personajes de *Notus* y *Zephyrus*.

Parecen estar claras las influencias orientales del pavimento que estudiamos, principalmente por motivos iconográficos –forma de las figuras y fondo de color³⁵³-, ya que el mosaico de color alcanzó un gran desarrollo en la parte oriental del Imperio, donde el peso de la tradición filosófica era muy fuerte. Desde allí se habría extendido por el Norte de África hasta llegar a la Península Ibérica, donde llegarían mosaístas, cartones y libros de imágenes que serían utilizados para la realización de pavimentos para personas pertenecientes a la élite de la sociedad, con un poder económico y unas inquietudes culturales superiores al resto de la sociedad hispanorromana. Esta parece ser la explicación más plausible para la realización del Mosaico Cosmogónico en *Augusta Emerita*, capital de la Lusitania, donde vivieron y trabajaron funcionarios con altos cargos dentro de la administración del Imperio que encargaron la realización de este *unicum*.

³⁴⁹ *ead, ibidem*.

³⁵⁰ QUET, M.H., *op cit.*, p. 202.

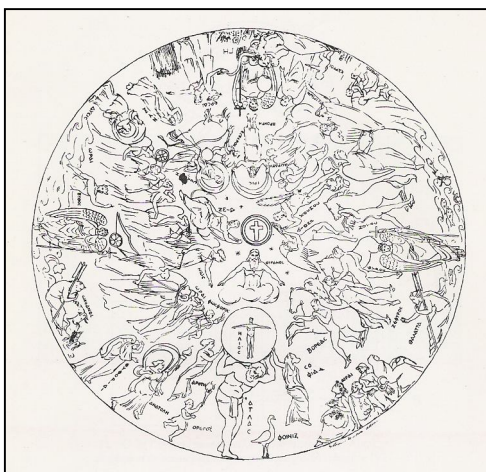
³⁵¹ ALFÖLDI-ROSENBAUM, E., “Mérida revisited: The cosmological mosaic in the light of discussions since 1979”, VON ZABERN, V. P., *Madrider Mitteilungen*, 34, Heidelberg, 1993, p. 274.

³⁵² LANCHÁ, J., “De nuevo sobre el Mosaico Cosmológico de Mérida, en relación con su contexto lusitano”, en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.Mª (ed), *El Mosaico Cosmogónico de Mérida. Eugenio García Sandoval, in Memoriam*, “Cuadernos Emeritenses” nº 12, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 1996, pp. 189.

³⁵³ *ead*, “El Mosaico Cosmológico de Mérida”, *Revista de Arqueología*, nº 49, p. 19. Los mosaicos romanos realizados en Siria suelen presentar los fondos de color, sin ningún tipo de paisaje, circunstancia que se repite en el Mosaico Cosmogónico.

Otro de los motivos esgrimidos para considerar el origen oriental del mosaico es el hecho de que las inscripciones responden a conceptos griegos traducidos al latín³⁵⁴, lo que hace que algunas palabras no coincidan en género o número con el personaje al que representan. Así, podríamos ver la falta de concordancia entre varios personajes del mosaico y la inscripción que les identifica: *Occasus* (*Dysis* en griego) y *Autumnus* –ambos nombres masculinos- son representados por mujeres, o *Aeternitas* (*Aion* en griego), nombre femenino en su forma latina, aparece como un hombre joven en el pavimento emeritense; incluso *Copiae* y *Navigia*, términos plurales están asociados a una sola figura³⁵⁵. Este error en la traducción de términos al latín se hace más que evidente en la asignación de las inscripciones a *Oriens* y *Occasus*, términos emparejados de una manera incorrecta (*Oriens-Occidens* u *Ortus-Occasus*)³⁵⁶, lo que lleva a Quet a cuestionar la calidad del traductor de estos términos al latín.

Llama la atención el gran tamaño de algunas figuras (*Mons*, *Aeternitas*, *Natura*, *Portus*, *Nilus*, *Euphrates*, *Oceanus*) con respecto a otras del mosaico. Esta diferencia de escala podría achacarse al fenómeno conocido como perspectiva jerárquica, según el cual se representa con mayor tamaño a los personajes más importantes dentro de la composición, pero el hecho de que los representados en el registro celestial no pertenezcan a este grupo de grandes figuras de mayor tamaño no permite aplicar esta teoría. Se ha propuesto como motivo para el reducido tamaño de los personajes del registro celeste que se empleara una pintura mural como fuente para la realización del mosaico (la cúpula de las termas de la ciudad de Gaza, descrita por Juan de Gaza, i.e.)³⁵⁷, pero esta teoría es muy difícil de probar.



Descripción del mundo realizada por Juan de Gaza.

Según M.H. Quet.

³⁵⁴ ALFÖLDI-ROSENBAUM, E., *op cit.*, p. 271.

³⁵⁵ DEL HOYO, J., *op cit.*, p. 142.

³⁵⁶ QUET, M.H., *op cit.*, p. 129.

³⁵⁷ ALFÖLDI-ROSENBAUM, E., *op cit.*, p. 270.

INTERPRETACIÓN.

Tal vez la explicación para la menor escala de las figuras del registro superior sea la más sencilla y se deba a un error de cálculo. El mosaico habría comenzado a realizarse por la esquina inferior derecha, y según fueron avanzando, los mosaístas se percataron de que no tendrían espacio suficiente para incluir todas las figuras que originalmente habían pretendido representar si continuaban incorporando a todas con la misma escala. Así, se vieron forzados a condensar un mayor número de personajes según avanzaban hacia la izquierda o desplazar algunas figuras hacia arriba según iban ascendiendo en la realización del pavimento. Esta situación dejaría un espacio reducido para la representación del registro celestial.

Somos conscientes de que la gran laguna que cubre toda la parte central derecha nos impide comprobar esta teoría, pero si atendemos a la parte conservada del mosaico y a las propuestas de restitución realizadas por L. Musso y A. Alföldi, vemos como en la parte izquierda de los registros marítimo y terrestre se acumulan una gran cantidad de personajes, siendo incluso cortados por el marco aquellos que se encuentran en el extremo de la composición (*Oriens*, *Natura* y *Oceanus*). Por el contrario, en la parte derecha del registro marino conservada tan sólo se representa el podium sobre el que están las dos figuras prácticamente perdidas –la *Tyche* de Alejandría y Alejandro Magno, según la hipótesis de Musso-, *Bythos* y *Navigia*. La acumulación de personajes se trasladaría a la zona de la derecha en la parte superior del mosaico, donde el desplazamiento de *Occasus* fuerza la acumulación de las figuras, que incluso tapa con sus caballos –*Boreas*- o con su cabeza –*Zephyrus* y *Nebula*. Esto provocaría la necesidad de representar a *Caelum* y los personajes que aparecen a su alrededor a una escala menor a la del resto de los personajes del mosaico al tener que adaptarse al marco superior.

Otra posibilidad sería que el personaje que ordenó la realización del pavimento se identificara con la prosperidad del Imperio y pidiera al musivario o musivarios encargados de realizar el mosaico un mayor peso del registro marino o comercial, en el que aparecen *Copiae* y *Navigia*, alegorías que aluden a este bienestar y prosperidad experimentado en todo el Imperio Romano.

Somos conscientes de la simplificación que supone esta teoría sobre la organización del mosaico con respecto a otras formuladas anteriormente³⁵⁸, pero muchas veces la explicación más simple resulta la más lógica. Y la explicación a través de un error de cálculo no nos parece tan descabellada ya que, salvando las distancias cronológicas y espaciales, un error de cálculo llevó a Miguel Ángel, el gran genio de la escultura del Renacimiento italiano a comenzar a tallar el David con una escala que se vio obligado a modificar al descubrir que no tendría espacio suficiente para realizar toda la obra si continuaba trabajando según el proyecto original. Como hemos apuntado, poco tiene que ver la Mérida romana con la Florencia del siglo XVI, pero si un error en la realización de El David obligó a replantear la escala de una de las obras de arte maestras del Renacimiento, ¿por qué no pudo suceder lo mismo en la capital de la Lusitania más de un milenio antes?

Con nuestra hipótesis no pretendemos restar la importancia que indudablemente tiene el Mosaico Cosmogónico como documento histórico, artístico, filosófico o simbólico de determinados valores de la Mérida de época romana, valores que evidente contiene. Tan sólo nos preguntamos si es necesaria la elaboración de un complejo y rígido sistema de relaciones entre los personajes basado en estudios geométricos según el cual cada figura ocupa un lugar especialmente elegido dentro del mosaico para explicar una cosmogonía concreta.

³⁵⁸ DEL HOYO, J., “El mosaico del Mitreo de Mérida”, en MONTERO MONTERO, M., *Obras de arte de Grecia y Roma*, Alcalá de Henares, Universidad Alcalá de Henares, 2001, pp. 135-157; FERNÁNDEZ GALIANO, D., “El gran mitreo de Mérida: Datos comprobables”, en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.Mª (ed), *El Mosaico Cosmogónico de Mérida. Eugenio García Sandoval, in Memoriam*, “Cuadernos Emeritenses” nº 12, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 1996, p.117-184; QUET, M.H., *La mosaïque cosmologique de Mérida. Propositions de lecture*, Paris, Diffusion E. de Boccard, 1981.

LA PINTURA ROMANA EN HISPANIA.

Las paredes de los grandes edificios públicos romanos se cubrieron con placas de mármol. Sin embargo, los muros de las casas se construirían con zócalos de piedras más toscas y alzados de ladrillo o adobe³⁵⁹. Estos materiales serían revestidos y pintados para ocultar su pobreza. Así, las pinturas murales tendrían una función sanitaria (antiséptica) y decorativa. Para su realización se han empleado los propios muros como elemento de soporte. Por la poca altura de los muros conservados, la mayoría de los restos pictóricos conocidos pertenecen a los zócalos de las habitaciones, con una temática predominante de *crustae marmoreae* -imitaciones de mármoles- siendo escasos los motivos figurados. Los zócalos impiden la ascensión de humedad por capilaridad y aportan estabilidad al muro.

En la Península Ibérica se han documentado restos pictóricos que cubren un amplio lapso de tiempo –desde el siglo II hasta el final del Imperio- a través de los cuales se corrobora la existencia de los denominados “cuatro estilos pompeyanos”, que tienen su origen en Italia y se difunden por todo el Imperio³⁶⁰.

CRONOLOGÍA.

A lo largo de la historia del Imperio Romano se desarrollaron una serie de estilos pictóricos denominados “estilos pompeyanos”, ya que fue en la ciudad de Pompeya donde mejor pudieron distinguirse para su clasificación por encontrarse conservada debajo de las cenizas del Vesubio. La abundancia de muros decorados con pinturas en esta ciudad campana nos permite conocer la importancia que tuvo la decoración pictórica en la vida de las gentes pudientes romanas, que la emplearían como forma de aliviar la sensación de encierro de las estancias de sus viviendas, cuyos vanos se reducirían a la puerta y pequeñas ventanas.

³⁵⁹ BENDALA GALÁN, M., “Espacios para la vida privada y la vida pública”, *Historia del Arte universal, Ars Magna*, v. 4, Barcelona, Planeta, 2006, p. 273.

³⁶⁰ GUIRAL PELEGRÍN, C., “La pintura romana en España: aportaciones recientes”, en NOGALES BASARRETE, T., *La pintura romana antigua actas del coloquio internacional : Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, septiembre 1996*, Mérida, Museo Nacional Arte Romano, 2000, p. 22.

Estos cuatro estilos responden, en realidad, a una convención tipológica establecida por August Mau para agrupar las diferentes clases de pinturas romanas en cuatro categorías. Pero sus barreras cronológicas son aproximadas, ya que a veces coexisten y se superponen distintos estilos³⁶¹ o existen pinturas que no pueden ser incluidas en esta clasificación³⁶².

El Primer Estilo, denominado de las incrustaciones, se desarrolla a lo largo del siglo II a.C. Imita elementos arquitectónicos, como columnas, pilastras o losas de mármol (*crustae*, de ahí su denominación). La composición más frecuente se basa en la división de la pared en tres registros horizontales: zócalo y friso superior, decorados con motivos geométricos, y un registro central, donde se representan columnas y losas de mármol³⁶³.

La llegada de este Primer Estilo a la Península Ibérica se produciría a mediados del siglo II a.C. Encontramos varios yacimientos en el Valle del Ebro –Alcalá de Azaila (Teruel), *Contrebia Belaisca* (Zaragoza), *Secaia* (Belmonte de Calatayud, Zaragoza)- que documentarían la llegada de las primeras cuadrillas de pintores itálicos a esta zona de Hispania, donde trabajarían durante la segunda mitad del siglo II a.C.³⁶⁴

El Segundo Estilo, o Arquitectónico, surgió en la segunda mitad del siglo II a.C. y se basa en el ilusionismo, en la representación de elementos arquitectónicos -columnas con capiteles corintios en perspectiva- que enmarcan los paneles centrales, en los que ahora se sustituyen los paneles de mármol por la representación de escenas mitológicas campestres en paisajes idílicos o la representación de ventanas con vistas urbanas. La simetría imperante en la arquitectura romana también llevó a realizar divisiones de la pared en registros verticales, de modo que suele realizarse un registro central, más ancho, flanqueado por dos laterales más estrechos³⁶⁵.

Los repertorios pictóricos muestran la temprana llegada de talleres itálicos a la Península Ibérica. Así, las pinturas del segundo estilo conocidas en la Península Ibérica –Ampurias, *Celsa*, *Bilbilis*- no tienen antecedentes en Hispania, sino que presentan paralelos

³⁶¹ STIERLIN, H., “Las ciudades destruidas por el Vesubio: Pompeya, Herculano y Stabias”, *El Imperio Romano: Desde los etruscos a la caída del Imperio Romano*, “Arquitectura Mundial de Taschen”, Italia, Taschen, 1997, p. 115.

³⁶² DONAIRE I ABANCÓ, L., *Escultura y pintura romana*, Barcelona, Parramón, 2001, p. 20.

³⁶³ STIERLIN, H., *ibidem*.

³⁶⁴ DONAIRE I ABANCÓ, L., *op cit.*, p. 23.

³⁶⁵ *ead, op cit.*, p.

con Italia, evidenciando la transmisión de esquemas itálicos de forma directa por toda la provincia Tarraconense y el Sur de las Galias entre los años 40 y 30 a.C.³⁶⁶

El Tercer Estilo, también llamado Ornamental, se formó en los últimos años de la República. Se caracteriza por la combinación de arquitecturas fantásticas, perspectivas imposibles, cuadros de raigambre griega pintados sobre paneles en los muros, decoración vegetal, filigranas y elementos novedosos, como candelabros alargados³⁶⁷.

Encontramos muestras de este Tercer Estilo en diversas ciudades hispanas. Las más antiguas serían las pinturas de una de las casas del “Solar del Museo” de Mérida, fechadas en época augustea³⁶⁸. En el entorno del Valle del Ebro, en *Bilbilis* también se han encontrado pinturas realizadas en época augustea en las termas públicas, con un zócalo con imitaciones de mármoles separadas por elementos vegetales y en la zona media paneles lisos e interpaneles con candelabros metálicos. En esta misma localidad, se han documentado unas pinturas similares en la denominada Casa del Ninfeo, con columnas acanaladas sobre una pared de fondo rojo, circunstancia que ha hecho suponer que ambas composiciones fueran realizadas por un mismo taller³⁶⁹. En *Celso* se evidencia la llegada de pintores y estucadores con los motivos iconográficos del Tercer Estilo a finales de la época de Tiberio, que decorarían, entre otras estructuras, el techo de la Casa de los Delfines³⁷⁰ en una de las reformas que sufrió a lo largo del tiempo.

El Cuarto Estilo Pompeyano surge en época de Nerón -mediados del siglo I d.C.- y convive con el Tercer Estilo hasta finales de siglo. Sería empleado en la reconstrucción de algunas casas pompeyanas tras el terremoto del año 62 d.C. En época de Nerón se producirá una exacerbación del ilusionismo para después volver a un cierto clasicismo. Este cuarto estilo se caracteriza por el uso de colores muy vivos y por la reproducción de verdaderos escenarios teatrales. Se siguen representando paneles en el centro de la pared, manteniendo los temas mitológicos, los bodegones y los paisajes, pero con un mayor realismo.

³⁶⁶ BELTRÁN LLORIS, M., “La casa hispanorromana. Modelos”, *Bolskan*, nº 20, 2003, pp. 47-48.

³⁶⁷ DONAIRE I ABANCÓ, L., *op cit.*, p.

³⁶⁸ GUIRAL PELEGRÍN, C., *op cit.*, p. 23.

³⁶⁹ *ead, op cit.*, p. 24.

³⁷⁰ *ead, op cit.*, p. 23; BELTRÁN LLORIS, M., *op cit.*, pp. 49-50.

El esquema de paneles e interpaneles decorados con candelabros es el tipo compositivo más habitual de la pintura provincial de la segunda mitad del siglo I d.C., pero los candelabros metálicos serán sustituidos por candelabros vegetales³⁷¹. Se han encontrado pinturas en municipios próximos a *Bilbilis –Arcobriga, Tiermes o Uxama-* que presentan similitudes en algunos aspectos técnicos e iconográficos, lo que ha llevado a afirmar la existencia de un taller de procedencia itálica que se desplazó para trabajar en estas cuatro ciudades³⁷².

Pertenecen al Cuarto Estilo las pinturas halladas en el Convento de San Pedro Mártir de Toledo, que presentan un esquema repetitivo en la pintura romana provincial: un zócalo de plantas con pequeñas aves revoloteando a su alrededor y en la zona media paneles lisos e interpaneles con candelabros de profusa decoración que combinan elementos vegetales, animales y seres fantásticos³⁷³, composición documentada también en la Habitación de las Pinturas de la Casa del Mitreo.

Las pinturas que no se acogen a estas composiciones de los Estilos pompeyanos (a partir del siglo II d.C.) presentan una mayor dificultad para ser datadas. Aún así, conocemos dos tipologías características del siglo II d.C. desarrolladas en las pinturas de la Casa del Mitreo. La primera de ellas presenta la superposición de elementos vegetales y mitológicos, con bandas de color azul que separan los interpaneles, ausencia de cenefas caladas y un pequeño friso superior³⁷⁴, características todas ellas presentes en los fragmentos de pinturas hallados en la cisterna de la *domus* emeritense, y que pertenecerían a la estancia ubicada sobre su bóveda. La otra composición es más simple, se basa en la realización de un fondo blanco con bandas y filetes rojos o amarillos que compartimentan la zona media de la pared en una serie de paneles³⁷⁵. Este será el tratamiento que reciban las paredes de la habitación en la que se encuentra el Mosaico Cosmogónico, produciéndose un claro contraste entre la calidad del pavimento y la simpleza de la decoración pictórica de la sala³⁷⁶.

³⁷¹ GUIRAL PELEGRÍN, C., *op cit.*, p. 29.

³⁷² *ead, op cit.*, p. 24.

³⁷³ *ead, op cit.*, p. 30.

³⁷⁴ *ead, op cit.*, p. 33-34.

³⁷⁵ *ead, op cit.*, p. 34.

³⁷⁶ BELTRÁN LLORIS, M., *op cit.*, p. 52.

La época bajoimperial se caracteriza por la imitación de *crustae marmoreae*, adquiriendo los talleres formas muy expresivas en distintas zonas de Hispania, como la Bética, *Clunia*, *Uxama* o *Augusta Emerita*³⁷⁷.

En el siglo IV se documentan grandes composiciones polícromas geométricas. Conocemos mejor las decoraciones parietales de las *villae* rústicas que aquellas que aquellas que ornamentan las *domus*, donde se repiten los esquemas anteriores³⁷⁸.

TALLERES Y TÉCNICA PICTÓRICA.

La técnica de la pintura mural romana fue documentada por tratadistas como Vitrubio (*De Architectura*, VII, 4-5) o Plinio (*Historia Natural*, 32-35), que dejaron constancia detallada del método en que se realizaba la decoración parietal³⁷⁹.

Vitrubio explica cómo debía realizarse el revoque de los paramentos murarios. Sobre el muro se aplicarían hasta seis capas de recubrimiento que permitirían conseguir una superficie totalmente lisa sobre la que aplicar la capa pictórica³⁸⁰, aunque la experiencia arqueológica ha demostrado que lo habitual era la aplicación de dos o tres capas³⁸¹. Las tres primeras capas o enfoscado -entre 1 y 5 cm de grosor-, compuestas por arena y cal, enrasarían las irregularidades de la mampostería. Sobre el mortero aún fresco de este paramento se realizarían incisiones para facilitar el agarre de las siguientes capas de preparación de las pinturas. Así, se aplicarían tres capas superiores de enlucido a base de cal y polvo de mármol -1 y 2 cm de espesor- que son pulidas para dejar la pared perfectamente alisada (Lám. XIV).

Una vez enlucida la superficie, se realizan una serie de trazos preparatorios, que serían pintados, aplicados con un cordel o realizados con punta seca³⁸² (este último tipo ha sido documentado en la Casa del Mitreo). Para la aplicación de las pinturas se emplearía una técnica mixta, el fresco para los colores del fondo y el temple para el resto de los elementos. En

³⁷⁷ *id, ibidem*.

³⁷⁸ *id, ibidem*.

³⁷⁹ DOERNER M., HOPPE, T. y MORATA, D., *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Barcelona, Reverté, 2000, p. 258; RUIZ PARDO, J., “La conservación y restauración de la pintura mural en España”, en JIMÉNEZ SALVADOR, J.L., *I Coloquio de pintura mural romana en España*, Valencia, Ministerio de Cultura y Generalitat Valenciana, 1992, p. 61.

³⁸⁰ DOERNER M., HOPPE, T. y MORATA, D., *op cit.*, p. 255.

³⁸¹ OLMOS BENLLOCH, P., “La preparación de la pintura mural en el mundo romano”, *Exnovo*, nº 3, 2006, p. 31-32.

³⁸² *id, op cit.*, pp. 32-33.

el primer caso, la pintura se aplicará directamente sobre el enlucido fresco, fusionándose la cal con los pigmentos, lo que conferirá una mayor solidez a la capa pictórica y mantendrá los colores vivos.

En la gama cromática empleada por los pintores romanos que trabajaron en Hispania destacan cinco colores: rojo, amarillo, azul, verde y blanco³⁸³.

Las pinturas murales romanas son obras anónimas, predomina el taller sobre la figura individual del pintor, que sería más bien artesano. Así, los pintores se agruparían en talleres, organizaciones con estructura piramidal en las cuales cada uno desarrollaría una función diferente dependiendo de su especialidad³⁸⁴. Al igual que sucediera con los talleres musivos, conocemos a los artesanos que componían los talleres pictóricos por el *Edicto de Pretiis*, de época de Diocleciano³⁸⁵. El trabajo comienza con la aplicación del mortero –*tectoria*– sobre el muro. El *tectorius* se encargaría de preparar la superficie y dejarla perfectamente lisa para recibir la pintura. El *dealbator* realiza el blanqueamiento de la pared, al mismo tiempo que comienza a trabajar el pintor por la rapidez con la que seca la preparación. Hay diferentes categorías entre los pintores dependiendo de la función que desarrollan dentro del taller: el *pictor parietarius* realiza la decoración, mientras que el *pictor coronarius* se encarga de pintar las cornisas. A la cabeza del taller estaría el *pictor imaginarius*, que realizaría las escenas y cuadros de elaboración más compleja. Esta división de funciones se puede apreciar en la representación de la Estela de Sens (Lám. LIV), donde se representa a los pintores de un taller realizando diversas actividades: preparar el mortero, alisar la pared, realizar el diseño...

Algunos de estos talleres serían fijos, realizarían su labor en una misma ciudad, pero otros, dirigidos por *pictores peregrini*, serían itinerantes y se desplazaría por todo el Imperio transmitiendo las modas a tierras lejanas³⁸⁶.

Al igual que otros profesionales romanos, los pintores gozarían de una serie de privilegios concedidos por decreto imperial, como la exención de todo tipo de impuestos o la facilidad para poder desplazarse libremente en el desarrollo de su actividad³⁸⁷.

³⁸³ *id*, op cit., p. 35.

³⁸⁴ HERNÁNDEZ RAMÍREZ, J., “La praxis de la pintura mural de Emerita Augusta”, en NOGALES BASARRETE, T., *La pintura romana antigua actas del coloquio internacional: Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, septiembre 1996*, Mérida, Museo Nacional Arte Romano, 2000, p. 39.

³⁸⁵ OLMOS BENLLOCH, P., op cit., pp. 26-27.

³⁸⁶ HERNÁNDEZ RAMÍREZ, J., op. cit., pp. 39-40.

³⁸⁷ *id*, op cit., p. 40.

LA PINTURA ROMANA EN AUGUSTA EMERITA.

Conocemos algunos ejemplos de pintura romana de gran calidad en Mérida, pero si tenemos en cuenta el poder político, social y económico ostentó *Augusta Emerita* a lo largo de la Antigüedad, descubrimos que lo que conocemos debe ser una parte ínfima de los paramentos que decoraron las paredes de las *domus* de la *nobilitas* local.

El devenir de la historia ha provocado que el centro de la ciudad sufriera mayor movimiento de tierras por las continuas modificaciones urbanas, por lo que las *domus* de época romana han sufrido las consecuencias de encontrarse bajo una población en continuo cambio y expansión. Esto merma las posibilidades de encontrar viviendas romanas con los muros en un estado apto para conservar las decoraciones pictóricas de calidad. Así, es más probable encontrar viviendas con importantes programas iconográficos fuera de las murallas³⁸⁸. En este sentido, conocemos una serie de residencias aristocráticas con decoraciones pictóricas interesantes extramuros, como: casas en el solar del MNAR, la Casa del Mitreo, la Casa del Anfiteatro, la Casa de la Torre del Agua...

Por otro lado, las *domus* localizadas intramuros presentan decoraciones más recientes, lo que significa que fueron renovadas en más ocasiones y habitadas durante más tiempo. Las casas situadas fuera de la muralla de la ciudad presentan decoraciones más primitivas y menos reformas, lo que evidencia su uso durante menos tiempo o su abandono y repoblación tras un tiempo³⁸⁹.

La decoración pictórica conocerá tres grandes momentos de esplendor en *Augusta Emerita* entre su fundación y el siglo V d.C. Estas expresiones de manifestación artística se corresponden con los tres grandes hitos que marcaron los periodos más gloriosos de la colonia, y que se corresponden con hechos concretos³⁹⁰.

El primero de ellos es la llegada a la ciudad de un grupo de ciudadanos patricios romanos enviados por el emperador Otón (69 d.C) para crear una élite social. Este contingente generará la *construcción* y decoración pictórica de una serie edificios entre los que se encontrarían una casa del solar del MNAR o la Tumba de los Voconios.

³⁸⁸ HERNÁNDEZ RAMÍREZ, J., "Conclusiones de la pintura mural en Emerita Augusta", *Proserpina*, n° 13, 1996, p. 66.

³⁸⁹ *id.*, *op cit.*, p. 68.

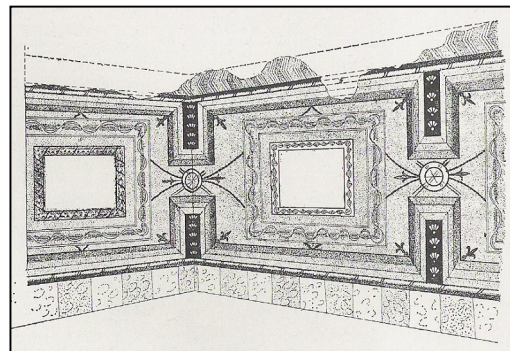
³⁹⁰ *id.*, *op cit.*, pp. 68-69.

En época del emperador Adriano (117-138 d.C.) se produce la reedificación de la escena del teatro, lo que actuará de revulsivo en la población local y tendrá su reflejo en el aumento de la actividad en arquitectura privada, decorada con gran ornato. En este periodo se construirían y decorarían viviendas como la Casa del Mitreo -cuyo programa iconográfico estudiaremos a continuación- la Casa del Anfiteatro, la Casa de la Torre del Agua o la Casa del Teatro.

Pero el gran boom arquitectónico de *Augusta Emerita* se produjo en el siglo IV, cuando el Emperador Constantino promovió la reconstrucción del circo y del teatro y nombró a la colonia capital de la *Diocesis Hispaniarum*. Este hecho provocó la llegada de una rica clase de funcionarios, políticos y militares a *Augusta Emerita* que demandaba una ciudad a la altura del nuevo cargo que ostentaba. Así, la colonia experimentó una gran actividad constructiva y ornamental que reactivaría la construcción de suntuosas mansiones o la reconstrucción de otras ya existentes³⁹¹. En este sentido, se realizarían obras de embellecimiento en las casas del solar del MNAR, la Casa del Teatro, la Casa de la Alcazaba o la Casa de la Calle Suárez Somonte.

En esta última *domus* se encontró una estancia decorada con un rico programa iconográfico en el que se realiza la típica decoración a base de zócalo con imitación de mármol jaspeado y paneles rojos e interpaneles en la parte media de la pared³⁹². La originalidad de este programa radica en la existencia de una serie de cuadritos, de los que se conservan seis, en los que se representan escenas figuradas: la caza del ciervo o de la liebre, la doma de caballo, aurigas triunfales... o geométricos: una estrella entre trifolios. Son pinturas populares, realistas. En las figuras se ha empleado una técnica ágil, vivaz, mientras en los fondos son neutros, con paisajes convencionales. Los paramentos serían arrancados y trasladados al Museo Nacional de Arte Romano, donde se montaron en una sala con las mismas dimensiones que la original especialmente diseñada habilitada (Lám. LV).

Pinturas de la Calle Suárez Somonte. Según M. Bendala
(en J. Álvarez Sáenz de Buruaga).



³⁹¹ *id.*, *op cit.*, p. 69.

³⁹² ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J., “Una casa romana, con valiosas pinturas, de Mérida”, *Habis*, v. 5, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1974, p. 169-187.

Durante los siglos I y II d.C. Italia ejercerá una gran influencia en las manifestaciones pictóricas que se realizan a lo largo del Imperio. Esta primacía itálica se desvanecerá durante el siglo III, cuando las producciones pictóricas de las provincias alcanzan un arte de calidad similar o superior al que se realiza en Roma³⁹³. Posteriormente, Hispania recibe la influencia del Norte de África en materia artística –escenas de caza, guirnalda en los marcos...

La pintura romana de Mérida es deudora de las corrientes que se difunden por todo el Imperio, pero ofrece algunas formas decorativas propias que permiten hablar de una producción artística provincial de una relativa calidad. Resolvieron algunos elementos –*crustae*, candelabros...- con una originalidad que diferencia las representaciones locales de las del resto del Imperio³⁹⁴.

Las estructuras compositivas pictóricas que encontramos en *Augusta Emerita* pueden ser de dos tipos. La composición “clásica” cuenta con rodapié y zócalo –hasta una altura de unos 50-60 cm- sobre los que se sitúa la parte media de la pared. La segunda composición, característica de las obras bajoimperiales, carece de zócalo o rodapié³⁹⁵.

El tipo de ornamentación pictórica más común en la antigua *Augusta Emerita* responde a los patrones generalizados, según los cuales en la parte inferior de la pared se coloca un zócalo decorado –vegetales y aves, cuadros y flores centrales, incrustaciones de mármol- y la zona media del muro se decora con paneles rectangulares de colores vivos e interpaneles oscuros en los que a veces se pintan elementos figurados, como candelabros metálicos o motivos vegetales.

También fue muy habitual en *Augusta Emerita* la representación de incrustaciones marmóreas –*crustae marmoreae*- o imitación de placas de mármol en sus tres variantes: brocatel, moteado o veteado³⁹⁶. Las incrustaciones son uno de los principales motivos decorativos utilizados por los pintores romanos y conforman la mayoría de los ejemplos de pintura romana que conocemos, ya que al realizarse en los zócalos de las paredes son los motivos mejor conservados. Aparecen a caballo entre los siglos I y II d.C., desaparecen en el siglo II y resurgirán con mucha fuerza en los siglos III y IV.

³⁹³ HERNÁNDEZ RAMÍREZ, J., *op. cit.*, p. 97.

³⁹⁴ *id.*, *op. cit.*, pp. 84, 93, 97, 98.

³⁹⁵ *id.*, *op. cit.*, pp. 80-81.

³⁹⁶ ABAD CASAL, L., “Las imitaciones de *crustae* en la pintura mural romana en España”, *Archivo Español de Arqueología*, v. 50-51, nº 135-138, 1977-78, pp. 189-203.

En cuanto a temas figurados, se han localizado en *Augusta Emerita* otras representaciones como animales³⁹⁷ (ciervo y felino, garzas, pájaros, peces... en la Casa del Mitreo; fieras en la barrera del Anfiteatro; aves integradas en un paisaje en las *domus* del MNAR), temas mitológicos³⁹⁸ (ciclo báquico en la Casa del Mitreo) o figuras humanas³⁹⁹ (en el Mausoleo de los Voconios, la Casa del Teatro o el Anfiteatro).



Escenas de luchas gladiatorias y *venationes* pintadas en la barrera del Anfiteatro.

Parece que haya una relación directa entre el tipo de estancia y la decoración pictórica realizada, como si la pintura se realizara de forma integral con la pared, ya que cuando una pintura se deteriora y es reparada, el nuevo programa iconográfico sigue las mismas pautas que la decoración antigua⁴⁰⁰. Así ocurre, como veremos más adelante, en algunas estancias de la Casa del Mitreo, donde se aplicó una capa de revestimiento para pintar sobre una decoración antigua⁴⁰¹.

PINTURA MURAL EN LA CASA DEL MITREO.

Las pinturas murales de la Casa del Mitreo tienen como función, al igual que la mayoría de las pinturas murales encontradas a lo largo del Imperio romano, decorar las distintas estancias de la vivienda, ocultando la pobreza de los materiales empleados en la construcción de los muros y dotando a la vivienda de la categoría que se merecía el personaje que la habitaba.

³⁹⁷ HERNÁNDEZ RAMÍREZ, J., *op. cit.*, pp. 94-97.

³⁹⁸ *id.*, *op. cit.*, p. 94.

³⁹⁹ *id.*, *op. cit.*, pp. 95-96.

⁴⁰⁰ *id.*, *op. cit.*, p. 97.

⁴⁰¹ *id.*, *op. cit.*, p. 105.

Los muros originales se conservan a una escasa altura -entre 50 y 100 cm- aunque en algunos casos están tan arrasados que apenas se ve su trazado en el suelo o, afortunadamente, se han conservado a una altura mayor –en la habitación del Mosaico Cosmogónico (C) se llegan a conservar hasta 2 metros. Esta circunstancia ha provocado que la mayoría de los restos pictóricos conservados correspondan a los zócalos, donde predomina la representación de *crustae marmorae*.

Lo que en la actualidad podemos ver de los muros es el zócalo de mampostería, realizado con bloques de piedra irregulares de distintos tamaños. Colocan grandes sillares de granito en las esquinas, en tramos intermedios y en las jambas para aportar estabilidad al paramento en sus partes más débiles. En algunas zonas utilizan el ladrillo, que colocan en hiladas entre la mampostería. Sobre el zócalo se levanta el alzado de la pared, con ladrillos o adobes. La utilización de unos materiales constructivos tan pobres contrasta con la riqueza de su decoración.

Una vez erigido el muro, se aplica una capa de recubrimiento o enfoscado para enrasar las irregularidades de la mampostería. Si las condiciones del muro lo requieren se pueden aplicar varias capas, más finas cuanto más cerca se esté de la superficie. El grosor de estas capas de revestimiento en los muros de la Casa del Mitreo oscila entre los 0'5 y los 8 cm, siendo lo habitual encontrar capas de entre 2'5 y 3 cm de espesor⁴⁰². Las capas inferiores son mas gruesas, con mayor cantidad de arena y menos cal, mientras en las capas superiores, sobre las que se realizarán las pinturas, son más finas y se realizan con morteros con mayor cantidad de calcita. En algunos revoques de la Casa del Mitreo se aplicó una primera capa de arcilla que consolidó la unión de la decoración pictórica al paramento⁴⁰³. En las capas más próximas al muro se emplearon sistemas de trabazón –sobre todo en forma de estrías cuando el mortero aún estaba fresco- para facilitar la unión de la capa de preparación de las pinturas. El tipo de revestimiento depende de la habitación en la que se aplique, de la riqueza de su propietario y del momento en que se realice⁴⁰⁴.

A continuación nos centraremos en el análisis de las decoraciones pictóricas de la Casa del Mitreo (Lám. LVI).

⁴⁰² *id, op. cit.*, p. 105.

⁴⁰³ *id, ibidem*.

⁴⁰⁴ *id, op. cit.*, p. 104

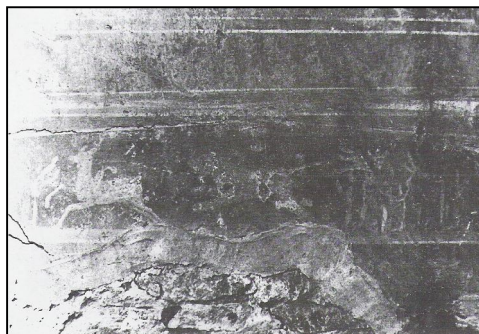
SALAS CON DECORACIÓN PICTÓRICA.

Ya en el *Atrium* de la *domus* (B) encontramos restos de decoración pictórica. Formaba parte de la zona más pública de la vivienda, donde los invitados accedían para tratar asuntos con el señor de la casa.

Así, en muro Norte del *atrium*, al Este de la escalera, encontramos restos de la decoración de un zócalo con imitación de incrustación de mármol. En la parte media de la pared hay una decoración de paneles rojos con líneas de encuadramiento interiores blancas. Entre los distintos paneles hay franjas azules. La película pictórica está bastante deteriorada, con grietas, desconchones y pérdidas del pigmento.

En el muro Sur se conservan restos del recubrimiento del muro a ambos lados del pasillo E. Al Este del pasillo se conservan restos muy deteriorados de la capa pictórica. Apenas se adivinan una serie de restos de colores en los que Abad Casal⁴⁰⁵ vio un zócalo con imitación de mármol rojo moteado y vetado bajo trazas de unos paneles rojos y verdes.

Al Oeste del pasillo E, en la trasera de la conocida como *habitación de las pinturas* (G) encontramos restos de una decoración pictórica bastante fragmentaria pero en la cual se han conservado muy bien los pigmentos. En el zócalo, de color ocre, se han insertado pequeños recuadros alargados. Se conserva uno de ellos en el que, sobre fondo granate, se ha representado a un felino persiguiendo a una cierva en un paisaje esquemático de árboles y plantas⁴⁰⁶, todo realizado con una técnica de una gran frescura. Sobre el friso se conservan dos paneles, granate y rojo con líneas de encuadramiento interiores blancas. Están delimitados por delgadas columnas de color ocre y celeste. Entre ambas columnitas hay un interpanel blanco en el cual se representa una gran columna rosada sobre un plinto celeste.



Representación figurada en el zócalo del *atrium* B. Según L. Abad.

⁴⁰⁵ ABAD CASAL, L., *La pintura romana en España*, Tomo I, Universidad de Alicante, 1982, p. 48.

⁴⁰⁶ *id, ibidem*.

La habitación en la que se encuentra el Mosaico cosmológico (C) es la que conserva los muros de mayor altura –unos 2m (Láms. LVII y LVIII). Los muros de mampostería y ladrillo están recubiertos por una capa de preparación de cal, que presenta multitud de lagunas, y pintados. En el muro Este, donde se encuentra la puerta que comunica con el peristilo B, aplicaron un revoco de arcilla entre el muro y la capa de preparación. La decoración pictórica es muy simple: una serie de bandas rojas horizontales y verticales que se cortan perpendicularmente enmarcando dos filas de paneles blancos, una ocupa el zócalo y otra la parte media de la pared. Estos paneles son largos y estrechos en el zócalo, donde están delimitados por una banda blanca ribeteada de trazos negros y una línea de encuadramiento interior del mismo color. Los paneles del zócalo no muestran la línea de encuadramiento roja en su parte inferior, que debía ir pegada al suelo. Según Abad Casal, esta anomalía puede deberse a que el suelo que actualmente vemos en la habitación no sea el original, sino que se trate de un pavimento aplicado sobre otro más antiguo, lo que provocaría su colocación a una cota más elevada y la consecuente ocultación del trazo rojo inferior del zócalo⁴⁰⁷, pero el mosaico se restauró tras su descubrimiento y se colocó a una altura mayor a la que se había hallado para aislar las teselas de la humedad, sin encontrar ningún otro pavimento debajo. Los paneles de la parte media de la pared son más estrechos y altos. La línea de encuadramiento de estos paneles es doble.

El pasillo E presenta decoración pictórica en toda la pared Oeste (Láms. LVIII y LIX. Ver también Lám. XXI), correspondiente a la pared Este de la conocida como *habitación de las pinturas* (G). Se conservan dos fragmentos pertenecientes a una decoración corrida de rodapié blanco y zócalo con imitación de mármol de tipo simple. En el zócalo alternan paneles rectangulares anchos y estrechos que encuadran un rombo con un círculo central inscrito. Los paneles están enmarcados por bandas de separación de color rojo. En la decoración interior de cada rectángulo alternan los colores lisos –blanco o morado- con motivos de imitación del mármol brocatel. En la capa pictórica hay grietas, lagunas y erosiones. En este tramo pueden apreciarse las líneas incisas, tanto horizontales como verticales, del esquema realizado previo a la decoración pictórica.

⁴⁰⁷ *id, op cit.*, p. 48.

La habitación **F**, una de las reexcavadas por Eulalia Gijón en 1994, presenta parte del recubrimiento de las paredes, aunque en una forma muy fragmentaria. Así, pueden verse restos de la capa de revestimiento de cal a lo largo del muro Oeste y parte del muro Norte. Son restos de un mortero de cal conservados a una altura variable. En algunos tramos se conservan restos de la capa pictórica, aunque muy deteriorada. Así, en la esquina Noroeste se conservan restos de lo que parecen ser trazos del encuadramiento del zócalo en un color oscuro. A un nivel superior, en ambas esquinas del muro Oeste se conservan restos de color rojizo en la capa pictórica, pero la película está muy deteriorada, con el color desvaído y recubierta de musgo y eflorescencias salinas. El muro Este no ha sido excavado en su totalidad, conservándose la zona inferior cubierta por parte del derrumbe del propio muro (Lám. LIX). Se conservan in situ los fragmentos de la capa de recubrimiento, que fueron engasados para evitar su disgregación y que impiden ver la parte inferior del muro oriental de la estancia. Aún así, sobre esta acumulación de material puede verse el muro de cerramiento de la casa -un zócalo de mampostería recrecido con hiladas de ladrillos- que estaría recubierto y pintado. La capa de recubrimiento estaría separada del muro en algunos lugares, produciéndose la acumulación de polvo y suciedad en las bolsas producidas por el desprendimiento. Del mismo modo se conservan restos de la capa pictórica, de color rojizo, aunque de una forma muy desvaída.

La estancia **G** fue denominada **Habitación de las pinturas** por sus excavadores debido a la excelente calidad de los restos pictóricos de sus paredes, los más abundantes y originales de la *domus*. Se conservan en buenas condiciones las pinturas de las paredes Sur – en la parte Este, a la derecha de la puerta- Este, Norte y parte de la Oeste –en prolongación de la esquina Noroeste. A continuación realizamos la descripción de las pinturas en esta sala.

En la pared Norte (Lám. LX), sobre un rodapié de color azul-negro se realizó un zócalo en el que alternan tres paneles alargados y dos cuadrados separados entre sí por bandas de color castaño oscuro. Los paneles alargados son de color amarillento y cuentan con la representación de motivos vegetales –hojas y ramitas- y pequeños pájaros de color verde. Los

paneles cuadrados son de color ocre e imitan el mármol moteado en color castaño. Estos detalles del zócalo corresponden a la descripción realizada por Abad Casal⁴⁰⁸, ya que en la actualidad apenas pueden apreciarse las siluetas de aquellos elementos. Entre el zócalo y la parte media de la pared hay una banda verde delimitada por dos filetes blancos.

La parte media de la pared termina en sus extremos laterales en dos anchas bandas verdes delimitadas por una línea blanca en su parte interior. En su interior hay tres paneles rojos separados por dos interpaneles negros con representación de candelabros. Entre unos y otros hay una banda verde delimitada por dos líneas blancas. Los paneles laterales son más anchos que el central, y todos están adornados por trazos de encuadramiento blancos y amarillos y cenefas con motivos vegetales –en los laterales, formadas por hojas y tallos verdes y amarillos- o geométricos – en el panel central, con una sucesión de semicírculos, líneas y puntos de color amarillo. En las esquinas de las cenefas hay un pequeño recuadro en el que se representa una florecilla. En los interpaneles se representan los candelabros. El situado a la derecha está formado por un pie de color ocre y al menos tres cuerpos troncocónicos verdes separados por discos que corresponden a la boca de cada uno de ellos. Sobre los discos aparecen varios objetos: un ave con la cabeza vuelta hacia atrás a la izquierda y otro elemento irreconocible en el superior; mientras en el disco inferior se representan un casco y un hacha en el lado izquierdo y una tenaza en el derecho. De estos discos cuelgan unas bandas puntiagudas, verdes y blancas del disco superior y rojas y blancas en el disco inferior. El candelabro de la izquierda es similar. Se conservan dos cuerpos de color blanco y celeste y el pie, formado por dos pequeñas asas laterales. También hay discos entre los cuerpos del candelabro, de los que cuelgan bandas de color blanco y celeste. Sobre el disco inferior, el único que se conserva completo, hay dos cuernos de color ocre terminados en motivos semicirculares que han sido identificados como pequeños *rhyta* con tapaderas⁴⁰⁹. Los candelabros se pintan de manera impresionista sobre el fondo de color azul-negro de los interpaneles. Se aplica la pintura de forma pastosa, mediante manchas que dan viveza al conjunto.

La capa pictórica se encuentra modificada en esta parte del muro por la existencia de un escalón en la pared provocado por la unión desigual entre el zócalo y el alzado de la pared.

⁴⁰⁸ *id, ibidem.*

⁴⁰⁹ *id, op cit.*, pp. 49-50.



Detalle candelabros. Pared Norte Estancia G. Habitación de las pinturas.

La pared Oeste (Lám. LXI) conserva un tercio de su decoración pictórica, el más próximo a la esquina Noroeste. Sobre el rodapié oscuro se realiza el zócalo, también dividido en varios paneles, de los cuales se conserva uno rectangular con decoración, uno cuadrangular y el inicio de otro rectangular, del que no se ha conservado ningún motivo decorativo. El panel rectangular decorado presenta, sobre un fondo azul-negro muy desvaído, un hexágono de lados desiguales en cuyo interior se encuentra el motivo decorativo. Así, en torno a una circunferencia decorada con hojas verdes y amarillas se realizan otras tres circunferencias, naciendo de la mayor de ellas dos ornamentos vegetales en direcciones opuestas formados por dos zarcillos de color rojo y verde de los que nacen unas hojitas⁴¹⁰. A continuación, encuadrado por dos bandas de color castaño oscuro laterales hay un panel cuadrangular que imita mármol moteado con pinceladas rojas sobre fondo amarillo. Le sigue el panel rectangular conservado de forma fragmentaria y sin decoración.

Sobre el zócalo aparece la banda verde delimitada por dos líneas blancas que sirve de base a la parte intermedia de la pared, que reproduce el mismo esquema de paneles rojos e interpaneles oscuros con representación de candelabros pero en mayores dimensiones y en un estado fragmentario, sólo se conserva toda la longitud del primer panel y parte de un interpanel. En el extremo derecho de la pared se conserva la banda horizontal que forma ángulo con la de su vecina de la pared Norte. El panel rojo es bastante ancho, con los mismos

⁴¹⁰ *id, op cit.*, p. 50.

trazos blancos y amarillos y cenefa geométrica amarilla que en la pared Norte. La cenefa está formada por rombos y cuadrados adosados que albergan florecillas puntiformes. En la esquina habría un cuadrado que también albergaría una de estas flores a base de puntos. A continuación, enmarcado por sendas bandas verdes delimitadas por líneas blancas, se conserva un interpanel en estado fragmentario en el que se ve el pie de forma semicircular de un candelabro, del que nace un cuerpo troncocónico de color ocre. Por lo que se conserva de este candelabro, debe tener una forma similar al que se encuentra opuesto en la pared Este, rematado en un disco⁴¹¹.

La pared Este (Lám. LXII) reproduce los mismos esquemas que el paramento que tiene enfrente, el muro occidental. Así, sobre el rodapié azul-negro que recorre toda la habitación encontramos el zócalo, delimitado por dos bandas ocre. Se representan alternos tres paneles rectangulares y dos cuadrados separados por bandas de color castaño delimitadas por líneas blancas. Los dos paneles rectangulares de los extremos presentan un motivo decorativo idéntico al conservado en la pared Oeste: una sucesión de circunferencias concéntricas con dos motivos vegetales simétricos en forma de zarcillos a partir de la exterior. En el panel central habría dos guirnaldas simétricas formadas por hojas y margaritas sobre las que hay un pequeño pájaro que las picotea. Debajo, habría aves zancudas sobre un fondo vegetal⁴¹². Esta descripción sería realizada por Abad Casal, en la actualidad apenas pueden distinguirse los motivos de los paneles laterales y en absoluto el central. Los paneles cuadrados intermedios son de imitación de mármol en una tonalidad ocre.

Sobre el zócalo se representa la línea verde que recorre la habitación. Y a continuación, la habitual decoración a base de paneles rojos e interpaneles azul-negro con representación de candelabros. Todos ellos están separados por bandas verdes delimitadas por líneas blancas y rematados en los extremos por sendas franjas verdes que comunican con las de las paredes vecinas. Los paneles rojos están enmarcados por el sistema de líneas de diferentes colores y cenefa ornamental amarilla a base de rombos y cuadrados con florecillas en los paneles laterales y octógonos con flores en el central. En las esquinas de ambos realizan una flor dentro de un cuadrado. En los interpaneles se representan los candelabros

⁴¹¹ *id, ibidem.*

⁴¹² *id, op cit., p. 51.*

que caracterizan la decoración de esta sala. El candelabro de la izquierda tiene un pie en forma de pentágono con lados cóncavos. El candelabro estaría formado por varios discos, un cuerpo troncocónico y una estructura decorada con flores de lis. La boca está formada por otro disco sobre el que apoyan dos cuadrados en los que descansan sendos pájaros, de espaldas uno al otro. Entre ellos hay un tallo que termina en una pequeña flor de lis. El resultado es de una gran efectividad cromática ya que los tonos ocre del candelabro y blancos de las palomas resaltan sobre el azul-negro del fondo del interpanel⁴¹³. El segundo “candelabro” está formado por un alto y estrecho macizo vegetal del que salen ramas. Está formado por un conjunto de hojas salpicadas por florecillas blancas y envuelto por dos bandas ascendentes diagonales, de color rosa y más ancha la inferior, y de color castaño la superior. Surge de un recipiente de boca ancha colocado sobre un capitel jónico invertido, ambos de color ocre⁴¹⁴.



Detalle candelabros. Pared Este Estancia G. Habitación de las pinturas.

En la pared Sur se conserva sólo la decoración pictórica de la parte situada al Este de la puerta de entrada de la habitación, formada por un panel del zócalo y parte de la zona media de la pared. Sobre el rodapié azul-negro que recorre la habitación, y a continuación de la banda ocre del extremo occidental de la pared podemos ver un panel amarillento con decoración vegetal. Se han representado plantas sobre las que vuelan pájaros multicolores. A la derecha está cerrado por una banda castaña que da paso a los restos conservados de un panel cuadrado con imitación de mármol moteado.

⁴¹³ *id, op cit.*, p. 52.

⁴¹⁴ *id, op cit.*, pp. 52-53.

En la parte media de la pared se conservan los restos de un panel rojo idéntico a los del resto de las paredes –trazos de encuadramiento blancos y amarillos y cenefa geométrica amarilla- realizado a partir de la banda verde limitada por una línea blanca que toca a la de la pared Este.

La decoración pictórica ha intentado seguir el principio de simetría característico de la arquitectura y la decoración romanas. Y no sólo han intentado seguir la simetría dentro de la misma pared, sino también con la pared que tienen afrontada, produciéndose un esquema compositivo similar en el zócalo y estructura de los candelabros en dos grupos, paredes Norte-Sur y Este-Oeste.

En la decoración de esta habitación de las pinturas predomina el color rojo, que debió aplicarse al fresco sobre toda la pared, y encima se realizarían los demás elementos al temple: los trazos blancos y amarillos, las cenefas, las bandas verdes, las franjas de los interpaneles y los candelabros. En la parte media de la pared pueden apreciarse las líneas incisas realizadas como boceto de la decoración que se aplicaría posteriormente.

Al arrancar las pinturas y parte del revestimiento de la pared Este para consolidarlas, se pudo ver la estructura del muro. Así, sobre un zócalo de sillarejo de unos 85 cm de altura se levanta un muro de otros 72 cm de ladrillo. En la parte inferior se aplicaron dos capas de mortero de revestimiento blanco y de buena calidad. En la parte superior se conservan restos de dos capas, una de muy mala calidad de tapial rojizo y otra superior de mejor calidad⁴¹⁵.

El peristilo J conserva parte de la decoración pictórica original que decoró la *domus* en época romana, tanto en la pared que cierra los intercolumnios en el centro del *impluvium*, como en las paredes exteriores del propio peristilo. Las columnas del peristilo estarían pintadas de rojo en su parte inferior (Lám. LXIII). El murete que cierra los intercolumnios del *impluvium*, del que se conservan entre 23 y 28 cm de altura, iría decorado con un enrejado romboidal de color rojizo sobre fondo blanco, con un pequeño trifolio azulado en el ángulo inferior de cada rombo. Los salientes de los intercolumnios tienen las esquinas decoradas con una banda roja que contornea cada cara. En el espacio que enmarcan estas bandas se representan motivos vegetales repetidos verticalmente (Lám. LXIII).

⁴¹⁵ *id, op cit.*, p. 54.

El esquema decorativo de las paredes del peristilo se repite alrededor de toda la estancia. El zócalo estaría dividido en pequeños paneles rectangulares separados por trazos blancos. Suelen alternar dos paneles de fondo azul claro con uno rojo. Los paneles azules suelen tener dos recuadros de color ocre y un motivo floral blanco y amarillo en el centro, mientras que los paneles rojos tienen dos cuadrados entrelazados, uno blanco y otro ocre con una flor central⁴¹⁶. El zócalo está rematado en su parte superior por una banda de color rojizo que da origen a la parte media de la pared, realizada a base de grandes paneles de color azul claro con tres líneas de encuadramiento de color blanco y rojo.

Donde mejor pueden verse estos paneles es en la esquina Noreste del peristilo (Láms. LXIV y LXV), donde se conserva la mayor altura de los muros. Entre estos paneles habría anchas franjas de color azul claro a modo de interpanel en los que se repiten verticalmente varios motivos vegetales formados por media corona de hojas castañas y sobre ellas un ramo de cinco hojas azuladas y castañas⁴¹⁷. Los laterales de los paneles están enmarcados por bandas verticales de color verde. Aún pueden apreciarse los trazos del esquema previo de las bandas de encuadramiento.

Según los restos conservados, podríamos decir que esta decoración se extiende a lo largo de la pared del peristilo, pero en el zócalo de muro Este se añade un panel azul al esquema ya existente, de manera que alternan tres paneles azules con uno rojo⁴¹⁸ (Lám. LXV y LXVI).

La superficie pictórica se encuentra muy desvaída, con grandes lagunas y grietas en la capa de preparación.

En la pared Sur del peristilo se conservan dos fragmentos muy deteriorados de la capa de recubrimiento del muro. En uno ellos pueden adivinarse algunos trazos azulados y una rojizos que debieron pertenecer a la decoración pictórica de esta zona.

El pasillo **M**, que comunica el peristilo con el *viridarium*, también estaría decorado con pinturas parietales, de los cuales aún se conservan una serie de trazos. En el ángulo Sureste hay restos de dos pinturas superpuestas. La inferior, de color azul-negro está

⁴¹⁶ *id, ibidem.*

⁴¹⁷ *id, op cit., p. 55.*

⁴¹⁸ *id, ibidem.*

muy deteriorada, con la película pictórica muy desvaída y lagunas. Sobre esta se conserva un fragmento de la capa superior que presenta una decoración amarilla con una banda roja, la misma que el resto de la pared.

En la pared Sur alternan amplios paneles amarillos -con encuadramiento azul- con estrechas franjas azules delimitadas por trazos blancos (Lám. LXVIII). Según la descripción de Abad Casal⁴¹⁹, en su interior habría plantas de colores rojos y verdes, pero en la actualidad no pueden distinguirse porque la pintura está muy desvaída (Lám. LXVII). El conjunto está enmarcado por una banda roja, debajo de la cual está el zócalo. El estado de conservación de la capa de revestimiento y la película es bastante fragmentario, siendo peor en el extremo Oeste que en el resto del pasillo. La decoración de la pared Norte de esta estancia es mucho más fragmentaria que la opuesta, apenas se conservan restos de la decoración amarilla con bandas rojas en la esquina Noreste (Lám. LXVIII). Esta escasez se debe en parte a la pérdida de la capa de revestimiento de la pared, de la cual se conservan muy pocos fragmentos, uno de ellos en el ángulo Noreste, en el cual pueden verse las incisiones realizadas durante el enfoscado de la pared. Hacia el Oeste se ha perdido una gran parte de este mortero, por lo que se pueden ver los materiales que conforman el muro, grandes sillares de granito que sirven de base a un muro levantado con ladrillos trabados con arcilla. En el extremo Oeste de este muro Norte se conserva un fragmento importante de decoración, pero la película pictórica está muy desvaída y presenta grietas y arañazos.

El pasillo **N**, el otro corredor que uniría el peristilo y el *viridarium*, presenta decoración pictórica en el muro Norte, a ambos lados del tabique de ladrillo que corta al muro perpendicularmente. Así, el muro estaría recubierto de estuco blanco es este paramento. La capa pictórica se encuentra muy desvaída.

La estancia **P** conserva restos muy escasos de una decoración pictórica de imitación de mármoles de tono castaño con bandas en zigzag rojas y negras sobre fondo blanco. Según la descripción de Abad Casal⁴²⁰, se representarían paneles con imitación de mármol brocatel con círculos castaños sobre fondo blanco y otros que simularan mármoles veteados en rojo y

⁴¹⁹ *id, ibidem.*

⁴²⁰ *id, ibidem.*

verde, pero estos detalles no pueden apreciarse en la actualidad. Se ha producido el desprendimiento de una parte importante de la capa de preparación de arcilla con fragmentos de cerámica que recubría el muro, lo que evidencia la heterogeneidad de los materiales que se han empleado en la construcción del muro: grandes sillares de granito, ladrillos y mampuestos de distinto tamaño (Lám. LXVIII).

El *viridarium* (Q) sería uno de los lugares de ocio de la casa. Es el espacio donde el hombre recrea la naturaleza, uno de los elementos más preciados para los antiguos romanos, pero es una naturaleza civilizada, con elementos creados por la mano humana. Así, emplearán la decoración pictórica en combinación con el jardín, como podemos ver en este gran peristilo.

La galería exterior del *viridarium* Q presentará una decoración similar a la que se empleó en el peristilo J. Así ocurre con el zócalo, donde se emplea el mismo esquema en el que se combinan tres paneles azules y uno rojo con los mismos elementos interiores. La capa de recubrimiento se ha perdido en muchos fragmentos de este muro perimetral del *viridarium* y la película pictórica conservada se encuentra bastante deteriorada, con grietas, pigmentos desvaídos y cubierta por musgos. El único fragmento en que realmente se aprecia el esquema del zócalo descrito se encuentra en la parte occidental del muro Sur de esta galería del *viridarium* (Lám. LXIX). La parte media de la pared reproduciría el mismo esquema de paneles e interpaneles.

Las columnas del *viridarium*, como ya vimos, están formadas por un alma de ladrillos semicirculares y recubiertas por varias capas de mortero de cal y estuco. El imoscapo –hasta 1 m de altura- se pintó de rojo y se pulió para darle un acabado similar al mármol. El resto del fuste es blanco y estriado. La capa de recubrimiento se conserva de una forma muy fragmentaria y la película pictórica está muy erosionada⁴²¹ (Lám. LXIX).

Las tres estancias del ala Norte del *viridarium* Q presentan decoración pictórica. La habitación R, la que está al Este, presenta pinturas parietales en los muros Oeste y Sur –en la parte oriental, a la derecha de la puerta de entrada desde el *viridarium*. En el muro Oeste se

⁴²¹ ROBADOR GONZÁLEZ, M^a D., “Técnica constructiva de las columnas de la *domus* del *Mithraeum* en Augusta Emerita, elaboradas con mortero de cal”, *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 4, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 1998, pp. 481 y ss.

conservan restos de tres decoraciones superpuestas (Lám. LXX). La decoración inferior se realiza sobre un rodapié azul-negro y está formada por recuadros dobles (amarillos y blancos) y sencillos (amarillos) alternantes. Se picó para recibir la segunda decoración, formada por paneles con decoración de mármol brocatel y otros rojos lisos, separados por bandas negras. La tercera decoración es la más simple y de peor calidad, un alto zócalo blanco encuadrado por una banda horizontal oscura⁴²².

La mayor de estas tres salas, la habitación **S**, conserva restos de decoración pictórica en tres de sus paredes -Norte, Este y Oeste (Lám. LXXI). La pared Norte presenta restos de dos decoraciones. La inferior presenta restos de tres grandes paneles con imitación de mármol sobre un fondo blanco. En los paneles laterales se produce un abigarramiento de colores formado por manchas ocre rodeadas por trazos rojizos en zigzag y pinceladas rojas en su interior. En los espacios libres se realizan manchas verdes. En el panel central se realizarían líneas verdes onduladas sobre fondo blanco. Esta descripción tan detallada pertenece a la narración de Abad Casal⁴²³, ya que en la actualidad la película pictórica está tan desvaída que los elementos pintados en color verde apenas pueden distinguirse. Sobre esta primera decoración se aplicó una fina capa de revestimiento y se realizó otra decoración que uniformó todo el zócalo con la decoración empleada en el panel central de la decoración primitiva. Sobre el zócalo se traza una banda ocre que sirve de base a dos grandes paneles rojos con trazos de encuadramiento interior blancos y separados por una franja de color azul claro.

En la pared Este se conserva la capa pictórica muy desvaída, con restos de cinco paneles en los que alternan los dos tipos de la decoración más antigua de la pared Norte. Sobre este paramento también se aplicó una fina capa de revestimiento y se realizó una nueva ornamentación pictórica siguiendo las trazas de los paneles de imitación de mármol de la antigua decoración, aunque con trazos más irregulares. Lo que se hizo fue conservar la parte de la decoración que se encontraba en buen estado, cubriendo el resto con una fina capa de mortero y decorándolo con motivos similares. Podría hablarse de reparación más que de redecoración⁴²⁴.

⁴²² ABAD CASAL, L., *op cit.*, p. 55.

⁴²³ *id, op cit.*, p. 56.

⁴²⁴ *id, ibidem.*

En la pared Oeste encontramos una decoración basada en tres tipos de imitación de mármol. Los dos empleados en las otras paredes de la habitación –con manchas ocres y líneas verdes onduladas- y un tercero a base de bandas rojas y líneas verdes oblicuas. Sólo se realizó un largo panel con este último motivo, que finalmente sería dividido en tres mediante líneas negras.

La habitación **T**, situada al Oeste, es la única de este conjunto de salas al Norte del *viridarium* que tiene decoración figurada (Lám. LXXII- LXXIII). La habitación es recorrida por un rodapié rojizo y una banda ocre sobre la que se sitúa un zócalo de color azul dividido en paneles anchos y estrechos. En los primeros aparecen dos macizos vegetales verdes con flores blancas entre los que hay pájaros multicolores que revolotean, picotean o se posan. En los paneles estrechos hay motivos vegetales con frutos. El único fragmento en que se corta la decoración es la parte Sur de la pared Este, donde los materiales de construcción del muro se encuentran disgregados.

La habitación **U**, identificada con un *oecus*, cuenta con una decoración pictórica a base de paneles blancos con trazos de encuadramiento rojos y verdes (Lám. LXXIII).

El pasillo **V** estaría decorado con restos de pintura que apenas se conservan en la actualidad. Tan sólo pueden verse restos de un paramento con película pictórica en el extremo Este del corredor. Sería una decoración de fondo blanco con bandas rojas.

Al Sur del *viridarium* encontramos dos habitaciones, **Y** y **Z**. Ambas presentan restos del muro Norte a una altura muy escasa con restos muy fragmentarios de la capa de preparación. La mayor de ellas (Y), identificada como un *triclinium*, presenta pequeños fragmentos de la superficie pictórica, pero con los pigmentos muy desvaídos. La película pictórica se ha perdido completamente en la habitación Z.

Las **habitaciones subterráneas** que aparecen en el Sureste del *viridarium* han perdido la decoración pictórica. Pueden apreciarse restos del recubrimiento en las paredes de ambas

habitaciones, así como restos de la capa de preparación de las paredes Este y Oeste de la habitación ubicada al Norte. Sin embargo, se conserva la decoración pictórica de la escalera y parte de la galería, representando una de las decoraciones de imitación de mármol brocatel más completas de todo el Imperio (Lám. LXXV). El conjunto pictórico lo conforman las pinturas del muro de bajada del primer tramo de escaleras (casi desde el final), la pared del frente de la escalera y las dos paredes del segundo tramo de escalera hasta que termina en línea recta más allá de la puerta de entrada a la habitación subterránea. El revestimiento de la pared no llega hasta los escalones, se interrumpe en una línea paralela a la inclinación de la escalera, lo que hace suponer que en la parte inferior debió existir un revestimiento de mármol⁴²⁵.

Abad Casal realizó un calco de esta decoración en el que recogió los diferentes tipos de imitaciones de mármol con los distintos colores que se emplearon en la realización de la decoración pictórica e hizo la siguiente catalogación⁴²⁶ (Lám. LXXIV):

- a) Fondo verde sobre el que hay círculos azules con el núcleo verde claro y vetas oblicuas de color verde más oscuro (núm. 14)
- b) Círculos rojos con núcleo ocre sobre fondo blanco (núms. 2, 4, 6, 19, 25, 27).
- c) Sobre fondo ocre oscuro, círculos rojos con núcleo ocre claro y vetas rojas (núms. 3, 15, 21).
- d) Círculos rojos sobre fondo ocre claro (núms. 5, 9, 17).
- e) Sobre fondo ocre, círculos rojos con el núcleo casi blanco y vetas rojas (núm. 12)
- f) Sobre fondo rosa se realizan círculos rojos con el núcleo de color rosa (núms. 13, 23, 24).
- g) Rosa con moteado verde (núms. 10-20).
- h) Blanco con moteado negro y rojo (núms. 16, 28).
- i) Colores lisos: rojo (núm. 7), verde (num. 8, 18, 26) y blanco (núm. 11).

La cisterna **X** estaba colmatada con multitud de materiales de la estancia superior, entre los que se encontraban una serie de fragmentos del enlucido que decoraban la habitación situada sobre ella. Los restos con decoración figurada se inventariaron en los fondos del Museo Arqueológico, mientras que aquellos que no presentaban motivos figurativos (colores lisos, bandas o líneas) se llevaron a los antiguos almacenes de la Alcazaba. A principios de los

⁴²⁵ *id, op cit.*, p. 57.

⁴²⁶ *id, ibidem.*

años 80, Lorenzo Abad Casal realizaría un estudio exhaustivo de la iconografía de los fragmentos con decoración figurada, descartando la reconstrucción del programa iconográfico por no contar con la suficiente información⁴²⁷.

Entre las pinturas halladas en la cisterna destacan cuatro escenas realizadas al temple sobre un fondo azul-negro. Aunque tienen una temática similar, son escenas independientes separadas por bandas entrecruzadas (Lám. LXXVI).

La primera de ellas representa a Baco, del que se conserva casi todo el cuerpo, rodeado por dos sátiros, uno a cada lado. Del sátiro que está a su izquierda tan sólo se conserva la cabeza, del que se encuentra a su derecha, parte del tronco, los muslos y una mano, con la que le ofrece un racimo de uvas. El dios aparece de frente, casi desnudo, con una clámide azul que le cae por la espalda y con una corona de hiedra. En su cuerpo presenta unas formas curvas y un color claro típicamente femenino⁴²⁸. El color rojizo de la piel de los sátiros contrasta con la blancura del dios. En la parte superior de la escena hay un caldero adornado con cintas y cargado de uvas.

La segunda representación pictórica está formada por restos de dos escenas sobre fondo azul-negro separadas por una ancha banda roja. En el registro superior aparecen restos de dos figuras que se miran. De la que está a la izquierda tan sólo se conserva una parte de la pantorrilla. De la otra se conserva la pantorrilla derecha y la pierna izquierda. A esta última figura se le ha asociado un fragmento aislado en el que se representan parte del tórax, el brazo y la cabeza de un individuo que no parece corresponderse con las piernas representadas en esta escena por la disposición y por el distinto color. De esta manera, algunos investigadores han interpretado este torso como parte de la representación de un cautivo, con la mano atada a la espalda⁴²⁹. Detrás de esta figura se representa una larga cola de animal, como de león, lo que ha llevado a algunos a ver una representación de tipo hercúleo o báquico en esta escena⁴³⁰. En el registro inferior, bajo una banda verde, se representa un carro con un *kantharos*, un pandero y un tirso tirado por dos tigres.

⁴²⁷ *id, op cit.*, p. 60, 64.

⁴²⁸ *id, op cit.*, p. 57.

⁴²⁹ ALTIERI SÁNCHEZ, J., "Las pinturas báquicas de la Casa del Mitreo: iconografía", *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 6, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 2000, pp. 353.

⁴³⁰ ABAD CASAL, L., *op cit.*, p. 58.

El tercero de los cuadritos encontrados en la cisterna representa a una Victoria alada con el torso y el vientre cubiertos por un manto verde. El torso está vuelto hacia la izquierda, y gira la cabeza ligeramente hacia su derecha. Va ornamentada con collar rojo y pendientes blancos, el mismo color de la cinta que sujeta su cabello. Porta una palma en su mano izquierda. A la derecha de la Victoria hay una banda que marca el final de la composición, de lo que se deduce que a la izquierda de esta *Nike* habría al menos otra figura formando parte de la representación⁴³¹.

La última composición está formada por seis fragmentos en los que se representa a una serie de personajes sobre un fondo azul-negro. La figura central es un hombre sentado, de carnación ocre claro, con la cara girada hacia su derecha en actitud afligida. En torno a él se disponen el resto de los personajes. A su izquierda hay una mujer de color oscuro, llorosa, que enjuga sus lágrimas en un paño. Al otro lado del personaje central aparecen tres hombres, también de color oscuro. Uno de ellos va tocado con casco y sostiene un escudo sobre el que han sido perfilados los otros dos hombres, que intentan atraer la atención del personaje sentado. Esta composición ha sido identificada como un episodio de la Iliada, la despedida de Briseida por parte de Aquiles⁴³² o Aquiles en *Skiros*⁴³³. La composición se cierra en su parte inferior por una banda roja delimitada por un contario de perlas en su parte superior y una línea ocre terminada en un motivo floral en su parte inferior.

La composición de estas escenas es bastante clásica, con actitudes reposadas y firmes, aunque aparecen algunos elementos pintados con trazos sueltos, de manera más impresionista, sobre todos aquellos relacionados con el cortejo de Baco: los sátiros, los tigres que tiran del carro⁴³⁴...

En la misma cisterna se encontraron una serie de fragmentos que fueron almacenados en los almacenes del Museo Arqueológico. Por la temática y el colorido están próximos a las

⁴³¹ *id, ibidem.*

⁴³² *id, op cit.*, p. 59.

⁴³³ ABAD CASAL, L., "La Pintura mural romana en Hispania", en *Hispania. Desde Tierra de conquista a provincia del Imperio, Catálogo de la exposición*, 1997, p. 167.

⁴³⁴ ABAD CASAL, L., *La pintura romana en España*, Tomo I, Universidad de Alicante, 1982, p. 59.

cuatro composiciones anteriormente descritas. Contienen representaciones fragmentarias de amorcillos, pequeños cupidos desnudos en distintas actitudes -caminando, sentados, recostados, tirando de algún animal, con racimos de uvas entre sus manos; así como de animales –una pareja de bueyes que tira de un carro, caballos, asnos, cabras, serpientes, felinos, aves multicolores- y otros personajes, como: un tritón o Pan tañendo el *auloos*. También se representan elementos vegetales: guirnaldas, calderos con racimos de uvas, rosetas, roleos vegetales⁴³⁵...

Estas figuras aparecen sobre fondo azul-negro y se conserva parte de las líneas de encuadramiento –rojas y azules- que debieron guiar la decoración de las paredes de la estancia que se encontraba sobre la cisterna. Las figuras son pintadas siguiendo la técnica impresionista de aplicación de manchas de color al temple empleada en los elementos báquicos de los cuadritos ya descritos. En la zona de los pies de las figuras se representa el suelo mediante una isla verde que simula la hierba⁴³⁶.

Parece entonces claro que el estudio de las pinturas de la cisterna realizado por Abad Casal se limita a la descripción iconográfica de una serie de fragmentos de la capa pictórica entre los que se encuentran cuatro paneles y una serie de amorcillos y animales, todos sobre un fondo oscuro y de temática báquica⁴³⁷.

Tras la inauguración del Museo Nacional de Arte Romano, los materiales depositados en los barracones de la Alcazaba pasaron a sus almacenes. Durante la catalogación descubrieron una serie de pinturas de factura similar a las de la Casa del Mitreo, sólo identificadas con la inscripción en los laterales de las cajas: “pinturas de la cisterna”, que se correspondían con los fragmentos de decoración no figurada hallados en la cisterna de la Casa del Mitreo y almacenados en la Alcazaba. El redescubrimiento de estos fragmentos permitió a Juan Altieri Sánchez⁴³⁸, restaurador del Museo Nacional de Arte Romano, proponer una hipotética reconstrucción del esquema compositivo para conocer mejor su iconografía y su cronología. Además, como estos restos no han sufrido ninguna manipulación, han servido para

⁴³⁵ *id, op cit.*, pp. 60-64.

⁴³⁶ *id, op cit.*, p. 64.

⁴³⁷ *id, ibidem*.

⁴³⁸ ALTIERI SÁNCHEZ, J., “Las pinturas báquicas de la Casa del Mitreo: Estudio estilístico”, *Mérida. Ciudad y Patrimonio*, 5, Mérida, Consorcio Monumental Ciudad de Mérida, 2001. pp. 143-158.

estudiar los aspectos técnicos del trabajo pictórico, los pigmentos empleados, la composición del mortero... La aparición de estos fragmentos permitió replantearse la posibilidad de reconstruir el programa iconográfico descartada por Abad Casal.

El estudio de los fragmentos realizado por Altieri es casi completo para la zona media, el friso superior y la cornisa de coronamiento. Sin embargo, apenas se conservan algunos fragmentos de pequeño tamaño del zócalo, lo que impide una reconstrucción total del programa iconográfico de la habitación. Algunas interpretaciones han sido corroboradas por las fuentes literarias clásicas.

Así, en la zona media alternarían los paneles de fondo rojo y los interpaneles de fondo negro⁴³⁹, concentrándose en los interpaneles –de unos 40 cm de anchura- las cuatro composiciones descritas por Casal. El taller desarrolló un modelo compositivo novedoso: dado el carácter narrativo del programa iconográfico, tuvo que ordenar los diferentes momentos del relato báquico para que formaran una narración casi lineal, y lo consiguió compartimentando los interpaneles (separando las escenas con calderos con uvas) y superponiendo las escenas.

Altieri realiza incluso propuestas de restitución para las escenas incompletas representadas en los intercolumnios⁴⁴⁰ (Lám. LXXVII). Así, corrobora la identificación del primer cuadro como Baco entre dos sátiros. Para la segunda composición, aquella en la que aparecen las piernas de dos personajes, propone la identificación de la figura de la izquierda -con las pantorrillas más claras- con Baco, ebrio, que se apoya en su compañero, con cola y de color más oscuro, un sátiro. Junto a la Victoria de la tercera escena, Altieri cree que aparecería Baco sentado, mientras la *Nike* adopta actitud de tocarle con una corona de laurel. La última representación, identificada por Abad Casal con la despedida de Briseida por parte de Aquiles, ha sido reinterpretada por Altieri como la *clementia* de Baco con los reyes de la India, a los que el dios tuvo que vencer para extender su poder. Realizando una nueva interpretación de los elementos figurados encontrados en la cisterna, Altieri propone otras escenas encuadradas en los intercolumnios: Pan tocando el *auloos*, un tritón o un cautivo –al que pertenecería el torso, brazo y cabeza asociado a la escena identificada como Baco ebrio apoyándose en un sátiro- relacionado con el triunfo en la India.

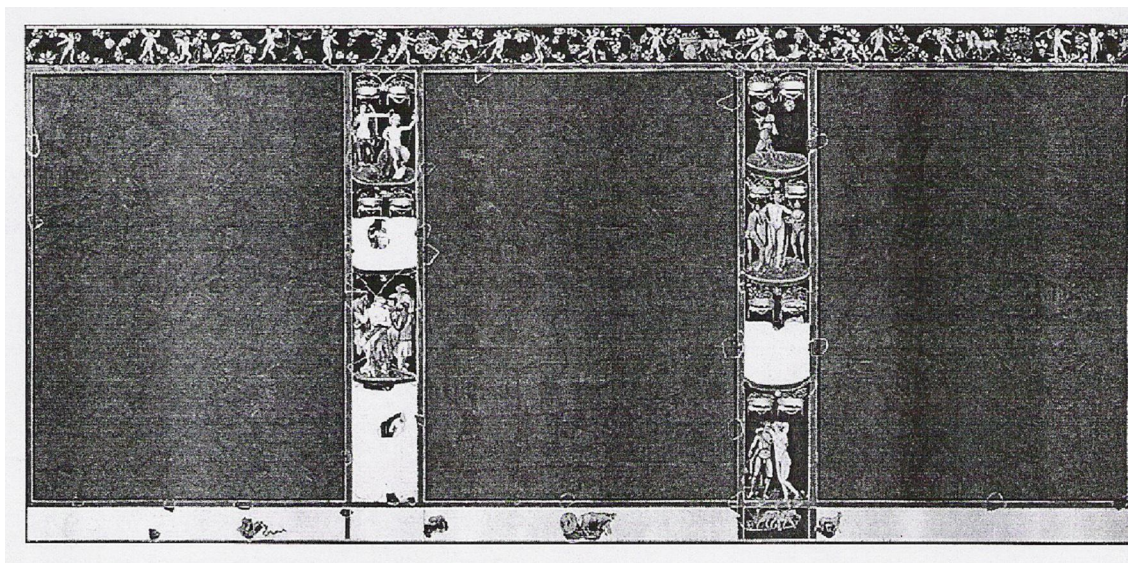
⁴³⁹ *id.*, *op cit.*, pp. 146 y ss.

⁴⁴⁰ ALTIERI SÁNCHEZ, J., “Las pinturas báquicas de la Casa del Mitreo: iconografía”, en *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 6, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 2000, pp. 343 y ss.

Sobre este registro central se ha propuesto la existencia de un friso recorrido por un roleo de vid del que brotan hojas y racimos de uvas. Este roleo estaría poblado de Cupidos vendimiadores, representados como pequeños niños rubios, desnudos y alados.

La predela es la parte peor conservada, sólo se conservan algunos fragmentos que no permiten una reconstrucción certera. Aquí se situarían los animales de los cuales se han encontrado algunos fragmentos y que suelen aparecer en cortejos báquicos: una cabra, un animal marino, una serpiente, un asno, un felino...

El conjunto estaría coronado por una cornisa de estuco.



Reconstrucción del programa iconográfico báquico de la estancia situada sobre la cisterna X de la Casa del Mitreo.

Según J. Altieri.

Abad Casal propuso que estas pinturas mitológicas habrían sido realizadas a finales del siglo I o principios del siglo II⁴⁴¹. Por el uso de perspectiva en algunas escenas y la presencia de bandas azules que encuadrarían los paneles de la zona media, Altieri propone que el programa decorativo de esta habitación se habría realizado en época adrianea (primera mitad del siglo II d.C.)⁴⁴². Balil, sin embargo, propone la segunda mitad del siglo como momento en que se realizó la decoración de esta sala⁴⁴³.

⁴⁴¹ BALIL ILLANA, A., "Temas iconográficos de la pintura mural romana en España", en JIMÉNEZ SALVADOR, J.L., *I Coloquio de pintura mural romana en España*, Valencia, Ministerio de Cultura y Generalitat Valenciana, 1992, p. 22.

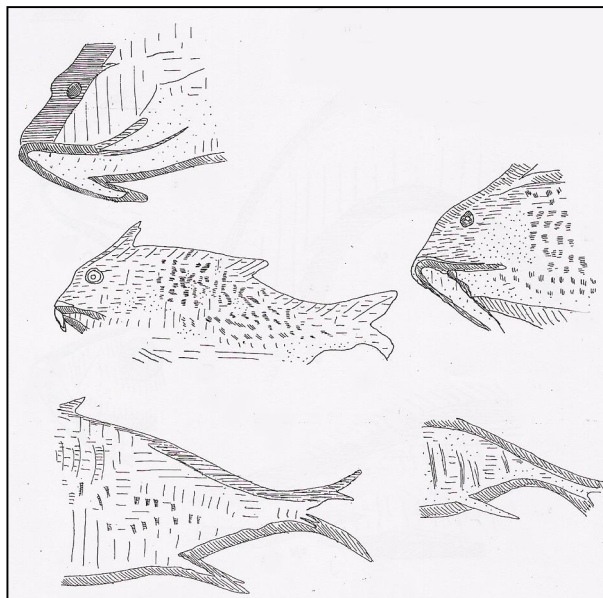
⁴⁴² ALTIERI SÁNCHEZ, J., "Las pinturas báquicas de la Casa del Mitreo: Estudio estilístico", en *Mérida. Ciudad y Patrimonio*, 5, Mérida, Consorcio Monumental Ciudad de Mérida, 2001, p. 156.

⁴⁴³ BALIL ILLANA, A., *op cit.*, pp. 22-23.

Estas pinturas tienen gran similitud con las representaciones pictóricas de otras zonas del Imperio (Casa del Poeta Trágico de Pompeya⁴⁴⁴, i.e.). Serían obra de un taller itinerante de gran maestría⁴⁴⁵.

A través del estudio de la iconografía, Altieri supone que esta sala tendría una función cultural, y posiblemente estaría relacionada con el Mosaico Cosmogónico⁴⁴⁶, ya que ambas representaciones artísticas manifiestan unos valores expresados en la mitología báquica: la abundancia, la fecundidad y el bienestar, que se corresponden con los gustos de una clase social acomodada.

En las termas situadas al Sureste de la *domus* se recuperaron una serie de 50 fragmentos de una superficie abovedada con decoración pictórica. Debieron pertenecer a una bóveda de escaso radio, ya que la convexidad apreciada en el estuco de los fragmentos es poco acusada. El tema de la composición pictórica representada en la cúpula era un paisaje marino. Lo incompleto de los restos hallados dificulta la recomposición del programa iconográfico de la cúpula, sin embargo Abad Casal realizó una catalogación pormenorizada de los diferentes tipos de peces representados que permite conocerlas en líneas generales de la composición⁴⁴⁷. Así, sobre un fondo azul se representan sin un orden aparente un número importante de peces de distintas clases, colores y tamaños. Los espacios libres entre los peces se rellenan con plantas acuáticas o con signos en forma de L y F, un convencionalismo empleado para representar el agua. Los bordes laterales están formados por dos líneas, una roja y una negra.



Representación de algunos de los peces pintados en la cúpula de los baños de la Casa del Mitreo. Según L. Abad.

⁴⁴⁴ *id*, *op cit.*, p. 23.

⁴⁴⁵ ALTIERI SÁNCHEZ, J., “Las pinturas báquicas de la Casa del Mitreo: iconografía”, en *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 6, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 2000, p. 358.

⁴⁴⁶ *id*, *ibidem*.

⁴⁴⁷ ABAD CASAL, L., *op cit.*, pp. 64 y ss.

LAS COLUMNAS.

Los tres espacios abiertos que sirven para suministrar luz y aire a las habitaciones de la Casa del Mitreo –*atriolum* B, peristilo J y *viridarium* Q- cuentan con una serie de columnas que tienen una doble función: estructural y decorativa. Además de servir de apoyo para las estructuras que conforman el entramado del *compluvium*, las columnas han sido tratadas de tal forma que es difícil no entenderlas como parte de la decoración de la *domus*.

Las cuatro columnas del *atriolum* B son de estilo dórico toscano. Fueron realizadas mediante la superposición de tambores de granito rematados por capiteles también de granito, de los cuales se conserva uno (Lám. LXXVIII).

Las columnas del peristilo P y del *viridarium* Q son fingidas de mármol. Tienen de alma de granito (Peristilo P) o de ladrillos de medio disco de cerámica aparejada (*Viridarium* Q), revestidas con una o varias capas de mortero de cal, que aporta hidraulicidad, y con acabado de estuco de gran calidad⁴⁴⁸.

Los morteros de cal de la Casa del Mitreo son de una gran calidad, y fueron elaborados y aplicados con una técnica muy avanzada. La calidad de estos morteros se debe a que elegían las materias primas cuidadosamente, las mezclaban y amasaban perfectamente, y aplicaban el mortero con gran conocimiento de su composición y de sus características. Esto nos hace pensar en la importancia que debió tener la Casa del Mitreo, ya que sólo se conservan los morteros de las obras de más alto presupuesto.

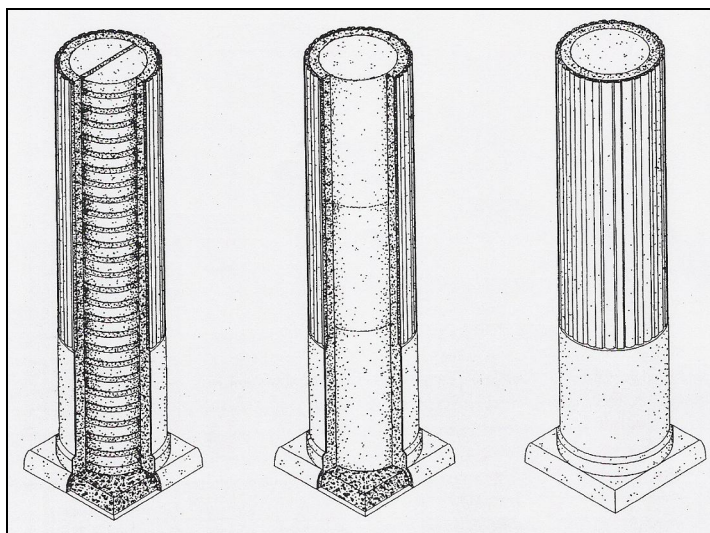
Análisis de algunas de las columnas de la Casa del Mitreo:

- Columnas del Peristilo J (Lám. LXXVIII): Recubriendo la piedra base de granito, se ha aplicado una capa de enfoscado a la que se ha dado forma imprimiendo la acanaladuras a lo largo del fuste, para lograr una mayor apariencia marmórea. Esta capa de enfoscado tiene una gran proporción de árido silíceo para aportar mayor dureza al revestimiento. A continuación hay una fina base de estuco blanco que regulariza la superficie y aporta una gran riqueza decorativa. Por último se aplica una capa de estuco de granulometría mucho más fina, con

⁴⁴⁸ ROBADOR GONZÁLEZ, M^a D., “Técnica constructiva de las columnas de la *domus del Mithraeum* en *Augusta Emerita*, elaboradas con mortero de cal”, *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, n° 4, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 1998, p. 463.

mayor cantidad de cal. Esta capa está compuesta principalmente por marmolina y pigmento mineral (óxido de hierro), que le da una tonalidad amarillo/ocre. La marmolina aporta a los morteros de estuco una mayor luminosidad y riqueza decorativa; así, al unirse con la cal, que con el paso del tiempo se va carbonatando, ofrece un material similar al mármol que pretende imitar el revestimiento de la columna. En la ejecución debieron utilizar aceites para suavizar el esfuerzo de aplicación, cerrar los poros y obtener una mayor nitidez y brillo en el acabado⁴⁴⁹.

- Columnas del *Viridarium* Q (Lám. LXXVIII): Para recubrir el alma de las columnas, formadas por ladrillos de medio disco, se ha aplicado una capa de mortero de revestimiento. El calcio, que junto al oxígeno y al carbono forma parte de la cal del mortero de revestimiento en forma de hidróxido cálcico, se ha ido carbonatando y convirtiendo en carbonato cálcico con el paso del tiempo, ya que contiene mucho árido, poca cal y está sometido a corrientes de aire. Actualmente se ha iniciado su proceso de degradación, transformándose el carbonato cálcico en bicarbonato cálcico. A continuación se han aplicado dos capas de estuco: una blanca, compuesta por cal, marmolina (mármol finamente triturado) y siliceo; y otra roja, formada por marmolina y óxido de hierro. Ambas capas tienen restos de carbonatos y compuestos orgánicos (ceras o aceites del acabado). Todas las partes inferiores de las columnas de este peristilo están revestidas con estuco de color rojo⁴⁵⁰.



Columnas revestidas con mortero de cal de la Casa del Mitreo. Izda: sección de una columna del *viridarium* Q; Centro: sección de una columna del Peristilo J; Dcha: Dibujo de una columna del Peristilo J. Según M^a D. Robador.

⁴⁴⁹ *ead, op cit.*, pp. 469 y ss.

⁴⁵⁰ *ead, op cit.*, pp. 481 y ss.

BLOQUE III. CONSERVACIÓN DE LA CASA DEL MITREO.

LA PREOCUPACIÓN POR LA CONSERVACIÓN.

Cesare Brandi, el principal ideólogo de la *Teoría del Restauro*, define la restauración como “cualquier intervención dirigida a devolver la eficiencia a un producto de la actividad humana”⁴⁵¹. Y la entiende a través del reconocimiento del concepto de obra de arte como tal, en cuya consistencia física radica su transmisión al futuro. Aquí entraría en juego la conservación, entendiéndola como “las medidas llevadas a cabo para garantizar la mayor perduración posible de la obra de arte en el tiempo”⁴⁵².

Cada obra de arte está compuesta por una serie de materiales. Estos elementos sufren un deterioro desigual por la concurrencia de una serie de factores internos y externos que hacen que cada materia se deteriore a un ritmo distinto. Es en este contexto en el que se justifica la restauración de la obra y se hace aconsejable el desarrollo de una serie de medidas protectoras que impidan el desarrollo de ese deterioro, lo que se conoce como conservación preventiva. El mantenimiento de esta actividad preventiva impedirá que la obra se deteriore y haya que actuar de urgencia, en cuyo caso no podrá recuperarse por completo la obra de arte⁴⁵³.

Desde un principio, estas propuestas sobre conservación y restauración se aplican a los elementos que conforman el patrimonio monumental y arquitectónico, y por extensión el patrimonio arqueológico. Posteriormente, se ampliará la legislación sobre restauración de manera que abarque otras manifestaciones artísticas.

Los restauradores deben valerse de la ayuda de las ciencias y las últimas tecnologías para desarrollar su labor con todas las garantías⁴⁵⁴. Arqueólogos e historiadores han requerido la cooperación de los científicos desde las primeras excavaciones de Pompeya y Herculano, si bien es cierto que las colaboraciones iniciales tenían como fin el estudio de los materiales y no una aplicación práctica hacia la conservación de los objetos. El interés científico por las obras de arte creció a lo largo de los siglos XVIII y XIX, lo que permitiría la creación de una serie de

⁴⁵¹ BRANDI, C., *Teoría de la Restauración*, Madrid, Alianza Forma, 2002, p. 13.

⁴⁵² *id.*, *op cit.*, p. 16.

⁴⁵³ *id.*, *op cit.*, pp. 55-57.

⁴⁵⁴ *id.*, *op cit.*, p. 16.

institutos y laboratorios de restauración desde comienzos del siglo XX. Así, en un primer momento surgirán departamentos dotados con equipamiento científico adecuado dentro de los museos más importantes de Europa y Estados Unidos cuya finalidad será el estudio y restauración de piezas artísticas y arqueológicas: el Staatliche Museum de Berlín (1888), el British Museum (1919), el Museo Arqueológico de El Cairo, el Musée du Louvre (1925), el Metropolitan Museum de Nueva York (1930)... Pronto surgirían instituciones independientes con el mismo interés por la aplicación de los estudios científicos a la restauración del patrimonio, entre las cuales destaca el Instituto Centrale del Restauro de Roma (1939), impulsado por el propio Cesare Brandi⁴⁵⁵.

NORMATIVA.

La preocupación por la salvaguarda del patrimonio ha provocado que a lo largo del siglo XX se desarrollara una amplia normativa internacional plasmada en una serie de documentos denominados **cartas**, y cuyo inicio habría que situarlo en la Carta de Atenas (1931). Las primeras cartas solo contemplarían la protección de la arquitectura y las antigüedades (arqueología). Hasta los años sesenta no se formuló, en un ámbito nacional italiano, una declaración de protección para pinturas y esculturas, protección que se extenderá a todos los “objetos de arte y pintura” en la Carta Italiana de 1987⁴⁵⁶.

Ya en la **Carta de Atenas**, el primer documento de carácter internacional sobre restauración, se recogen una serie de normas generales que todos los países deberían asumir en la conservación del patrimonio artístico y arqueológico⁴⁵⁷. En este documento se expresará la tendencia generalizada a abandonar las “restituciones integrales” o “restauración de estilo”, respetando el uso para el que los monumentos fueron realizados, así como su carácter “histórico y artístico” (Art. 2). En cuanto al tratamiento de las ruinas, se impone una conservación escrupulosa, legitimando la práctica de la anastilosis –recomposición de las estructuras originales descubiertas- y señalando que la inserción de materiales nuevos debe ser reconocible (Art. 4). Del mismo modo, se acepta el uso de técnicas y materiales de

⁴⁵⁵ MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a J., *Historia y Teoría de la conservación y restauración artística*, Madrid, Tecnos, 2000, pp. 390-391.

⁴⁵⁶ *ead, op cit.*, pp. 405-407.

⁴⁵⁷ GONZÁLEZ-VARAS, I., *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 467-468.

construcción modernos siempre que no alteren el aspecto exterior del edificio, especialmente del hormigón armado (Art. 5). Esta medida fue muy criticada con posterioridad por considerarse irreversible al sufrir daños las estructuras originales durante su retirada. Observamos en este documento una propuesta de colaboración multidisciplinar entre “los arquitectos y conservadores de los monumentos y los representantes de las ciencias físicas, químicas y naturales”, así como la recomendación de divulgar los resultados obtenidos en los trabajos de restauración mediante publicaciones periódicas internacionales (Art. 6). Se promueve, del mismo modo, el respeto por el “ambiente” o “entorno” de los monumentos (Art. 7). En un intento de fomentar la conservación preventiva, el texto propondrá la creación de inventarios y archivos nacionales de monumentos con documentación y material gráfico (Art. 8). Conscientes del papel que la población ejerce sobre la salvaguarda de los monumentos, la Carta de Atenas culmina con una apelación al fomento de la educación para lograr el respeto de los pueblos hacia sus monumentos como forma de asegurar la protección del patrimonio (Art. 10)

La Carta de Atenas tuvo una gran repercusión en toda Europa. En este documento se establecen unos principios que serán la base de todas las legislaciones nacionales europeas en materia de salvaguarda del patrimonio. Así ocurrirá, por ejemplo, con la Carta del Restauo italiana (1932), que adquiere valor de norma, o en la Ley del 13 de Mayo de 1933 sobre la defensa conservación y acrecentamiento del Patrimonio Histórico-artístico Español, primera Ley Nacional del Patrimonio Artístico⁴⁵⁸.

La actividad internacional se verá interrumpida durante la Segunda Guerra Mundial (1939-45). Tras el conflicto bélico, en los años de la “reconstrucción”, se reanudará la cooperación internacional y se fundará la ONU, de la cual surge la UNESCO, una organización encargada de promover los valores de salvaguarda del patrimonio. Auspiciada por la UNESCO se celebró en 1956 una Conferencia en Nueva Delhi en la que se decretaron los Principios Internacionales que deberán aplicarse en las Excavaciones Arqueológicas. Se establecen en

⁴⁵⁸ GONZÁLEZ-VARAS, I., *op cit.*, p. 469; BENDALA GALÁN, M., “Los conjuntos arqueológicos y sus contextos ante las exigencias de los nuevos tiempos”, en IGLESIAS GIL, J.M. (ed.), *Actas de los XI Cursos monográficos sobre el Patrimonio Histórico (Reinosa, Julio 2000)*, Santander, Universidad de Cantabria, 2000, p. 239; PERALTA BEJARANO, M^a I., *Conjunto Arqueológico-natural de Santomé. Excavación, consolidación y musealización de un sector del castro*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2004, p. 100.

este documento una serie de medidas relacionadas con la protección del patrimonio arqueológico, entre las que destaca el establecimiento de la responsabilidad en materia de conservación de todos los objetos y estructuras descubiertas ⁴⁵⁹ (Párrafo 21) y de la publicación de los resultados obtenidos ⁴⁶⁰ (Párrafo 24b) por parte del excavador del yacimiento.

En este ambiente se publicará la **Carta de Venecia** ⁴⁶¹ o Carta Internacional para la Conservación y Restauración de Monumentos (1964), que recoge las conclusiones del II Congreso de Arquitectos y Técnicos de los Monumentos Históricos. Por su rigor y claridad, el texto fue universalmente aceptado. La Carta de Venecia continuará con los planteamientos de la Carta de Atenas, pero los actualizará, ampliará y profundizará en sus contenidos. Así, en el preámbulo se reafirma que los monumentos son patrimonio común, y que su transmisión al futuro “con completa autenticidad” es responsabilidad compartida. Así, las normas para la conservación y restauración de los monumentos deben ser dictadas a nivel internacional.

Este texto amplía el concepto de “monumento”. Mientras en la Carta de Atenas se contemplaban los “monumentos artísticos e históricos”, en la Carta de Venecia se reconoce que “la noción de monumento histórico comprende tanto la creación arquitectónica aislada, como el ambiente urbano paisajístico que constituya el testimonio de una civilización particular, de una evolución significativa o de un acontecimiento histórico. Esta noción se aplica no sólo a las grandes obras, sino también a las obras modestas que, con el tiempo, hayan adquirido un significado cultural” (Art. 1). A partir de esta nueva definición, establece la conservación de cualquier ambiente tradicional, “evitando todo tipo de construcción, demolición o utilización que pueda alterar las relaciones de los volúmenes y los colores” (Art. 6), alegato de salvaguarda de los bienes ambientales que desestima al afirmar que “los ambientes monumentales deben ser objeto de especial atención, con el fin de salvaguardar su integridad y asegurar su saneamiento, su utilización y su valoración” (Art. 14). Aún así, el espacio en torno a los monumentos, por el que en la Carta de Atenas sólo se pedía respeto, adquirirá valor patrimonial en la Carta de Venecia.

⁴⁵⁹ PRICE, N.S., “La conservación de excavaciones y la recomendación de la UNESCO de 1956”, en PRICE, N.S. (ed.), *La conservación en excavaciones arqueológicas con particular referencia al área del Mediterráneo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 153.

⁴⁶⁰ *id.*, *op cit.*, p. 154.

⁴⁶¹ GONZÁLEZ-VARAS, I., *op cit.*, pp. 469-472.

Algunos de los artículos de la Carta de Venecia reproducen las premisas de la Carta de Atenas en cuanto a conservación del patrimonio. Así, en la línea de la restauración científica, la Carta de Venecia reconoce la necesidad de contar con la ayuda de todas las ciencias y técnicas útiles para el mantenimiento del patrimonio monumental (Art. 2). La finalidad de la conservación y la restauración será la salvaguarda “tanto de la obra de arte como del documento histórico”, afirmándose la doble naturaleza histórica y artística del monumento que propone la *Teoría del Restauro Crítico*.

Se propone la conservación como un mantenimiento sistemático de los monumentos (Art. 4), pero no deben alterarse la distribución ni el aspecto del edificio (Art. 5). Esto obliga a la conservación de las condiciones ambientales del monumento (Art. 6), es decir, que el monumento “no puede ser separado de la historia de la que es testimonio, ni del ambiente en que se encuentra” (Art. 7). Del mismo modo, se recomienda mantener *in situ* las decoraciones de escultura y pintura que forman parte del monumento (Art. 8), a no ser que su traslado sea la única forma de asegurar su pervivencia.

La restauración debe ser considerada un proceso de carácter excepcional cuya “finalidad es conservar y poner de relieve los valores formales e históricos del monumento, y se fundamenta en el respeto a los elementos antiguos y a las partes auténticas” (Art. 9). Se rechazan las “restauraciones de estilo”, debe mantenerse el valor histórico del monumento, por eso, “la restauración debe detenerse donde comienzan las hipótesis”. Para ello, la restauración debe ir precedida por un estudio arqueológico e histórico del monumento. Además, la intervención debe estar rigurosamente documentada –con informes, dibujos, fotografías...- y se recomienda su publicación para dar a conocer los resultados a otros profesionales de la conservación (Art. 16). Se sigue promoviendo “el empleo de materiales y técnicas modernas”, matizando que sólo podrán ser usados “cuando las técnicas tradicionales se manifiesten inadecuadas y siempre que su eficacia haya sido probada por medios científicos y garantizada por la experiencia” (Art. 10). En cuanto a los añadidos, “deben respetarse todas las aportaciones que definen la configuración actual de un monumento”, sin importar el momento histórico al que pertenezcan (Art. 11). Sólo se justifica “excepcionalmente” la supresión de una superposición si los elementos retirados tienen poco interés. En caso de añadir algún elemento, se sugiere que se haga mediante anastilosis, señalando cuáles son los elementos

integrados (Art. 15) o, si no es posible, utilizar otros elementos que se integren armoniosamente en el conjunto, pero marcando la distinción entre los elementos nuevos y las estructuras originales, de manera que no se falsifique el monumento y se respete el aspecto artístico e histórico del monumento (Arts. 12 y 13).

En el medio siglo que nos separa de la Carta de Venecia, las técnicas propuestas han sido revisadas y los conceptos de conservación y restauración han evolucionado, obteniendo una identidad mejor definida. Pero, como se hace patente en los documentos redactados durante estos años –Cartas de Roma (1972 y 1987), Carta de Cracovia (2000)...-, los principios planteados son los mismos que los expuestos en las Cartas de Atenas y Venecia, y siguen vigentes en la actualidad:

- la realización de un **estudio** previo a la intervención restauradora, así como la **documentación** de todo el proceso de restauración y su publicación.
- el fomento de la **colaboración interdisciplinar** de los restauradores con científicos y otros profesionales.
- el respeto por la obra de arte original con medidas como:
 - el rechazo de las restituciones integrales o de estilo;
 - el **mantenimiento** de los monumentos y sus decoraciones *in situ*, a no ser que trasladarlas sea la única forma de salvarlas;
 - la **reversibilidad** de todas las acciones llevadas a cabo sobre el patrimonio, ya que las estructuras restauradas son elementos únicos y no podrán ser sustituidos;
 - el mantenimiento de los **elementos añadidos** a la obra de arte como parte de su historia;
 - la **restitución** de elementos desaparecidos de cuya existencia se tenga la certeza después del estudio inicial, y siempre **distinguiendo** los elementos nuevos de los originales dentro de una armonía global;
 - la reintegración de elementos originales encontrados mediante **anastilosis**;
 - no alterar el aspecto del monumento o del entorno;
- el mantenimiento sistemático de la conservación del monumento, entendiéndola como una “**conservación preventiva**”.

PROCESOS DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN.

Cuando un objeto o estructura ha permanecido estable en un ambiente durante siglos o incluso milenios —enterrado, por ejemplo- los materiales que lo componen se han adaptado a las características de ese medio, aunque no fuera aquel para el que fue creado. Aún así, se ha creado un equilibrio adaptándose al nuevo entorno: ausencia de luz, presencia de sales minerales, temperatura y humedad estables, acceso limitado de aire⁴⁶²...

La excavación de cualquier yacimiento supone la ruptura del equilibrio de los restos arqueológicos, que al ser desenterrados sufren la aceleración de su proceso de envejecimiento debido al cambio de las condiciones físicas y ambientales: humedad relativa variable y presencia de luz y aire (oxígeno) que pueden acelerar los procesos de oxidación⁴⁶³. El cambio a las condiciones de este nuevo entorno supone un impacto traumático para los objetos arqueológicos o las estructuras más vulnerables, que pueden llegar a destruirse si no se actúa adecuadamente⁴⁶⁴. Algunos materiales delicados pueden llegar a desintegrarse en cuestión de horas tras ser sacados a la luz si no se actúa con diligencia, algo que no ocurriría si se hubieran conservado bajo tierra. Según apunta John Stubbs, “en lo que se refiere a conservación, mientras un sitio permanezca por más tiempo sin excavar, mejor será su conservación”⁴⁶⁵.

La conservación y puesta en valor *in situ* de los restos arqueológicos y arquitectónicos constituye una labor de gran dificultad, ya que la exposición a los elementos condiciona la conservación de las ruinas. De esta manera, habrá que llevar a cabo una serie de intervenciones que detengan el proceso de deterioro, tales como: estabilización, restauración y protección de los restos⁴⁶⁶.

⁴⁶² DE GUICHEN, G., “Objeto enterrado, objeto desenterrado”, en PRICE, N.S. (ed.), *La conservación en excavaciones arqueológicas con particular referencia al área del Mediterráneo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 33.

⁴⁶³ *id*, *op cit.*, p. 34.

⁴⁶⁴ RUIZ PARDO, J., “La conservación y restauración de la pintura mural en España”, en JIMÉNEZ SALVADOR, J.L., *I Coloquio de pintura mural romana en España*, Valencia, Ministerio de Cultura y Generalitat Valenciana, 1992, p. 62; MORA, P., “Conservación de revoques, estucos y mosaicos excavados”, en PRICE, N.S. (ed.), *La conservación en excavaciones arqueológicas con particular referencia al área del Mediterráneo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 103-104.

⁴⁶⁵ STUBBS, J.H., “Protección y exhibición de estructuras excavadas”, en PRICE, N.S. (ed.), *La conservación en excavaciones arqueológicas con particular referencia al área del Mediterráneo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 87.

⁴⁶⁶ *id*, *op cit.*, p. 85.

De esta manera, se hace imprescindible la presencia de un restaurador que minimice el impacto ambiental al desenterrar las estructuras y una vez que estas han sido sacadas a la luz, reduciendo la degradación de los restos⁴⁶⁷. Hay que procurar que el cambio de un medio –húmedo bajo tierra- a otro –seco al aire- sea gradual, lento y controlado, controlando el ritmo de evaporación de agua para que el deterioro causado sobre el objeto sea el menor posible⁴⁶⁸.

Cualquier intervención restauradora exige una serie de actividades entre las cuales está el estudio integral de la obra o del yacimiento, que debe ser realizado antes de comenzar la intervención restauradora propiamente dicha. Cada obra de arte o yacimiento es único⁴⁶⁹, con unas características específicas que la hacen diferente a todos los demás, por lo que hay que realizar un reconocimiento minucioso para conocer: los materiales que la componen, las técnicas de ejecución empleadas, si hay añadidos posteriores; así, como el estado de conservación de la obra: consistencia de esos materiales, presencia de microorganismos... Con los datos y la documentación obtenida (fotografías, rayos X, planimetrías, análisis microbiológicos...) se realizará un informe que se incluirá al comienzo del diario de restauración. Los resultados de este estudio guiarán al restaurador en la toma de decisiones durante el proceso de conservación⁴⁷⁰.

El siguiente paso será llevar a cabo una serie de intervenciones que permitan detener los agentes de alteración que están actuando sobre el yacimiento. Para esto, se tienen en cuenta los datos obtenidos durante el estudio previo, que facilitarán la elección adecuada de los métodos, productos y materiales más efectivos para su correcta conservación. En este proceso deben seguirse los principios de intervención en materia de conservación y restauración recomendados internacionalmente: mantenimiento de los monumentos y sus elementos decorativos *in situ*, principio de mínima intervención, reversibilidad de las acciones realizadas, distinción entre los materiales nuevos y originales, desarrollo de la conservación preventiva... (Carta de Venecia de 1964, Carta del Restauo de 1972...).

⁴⁶⁷ CASTELLANOS GALLO, M^a J., “Reparación de la pintura mural: el ejemplo emeritense”, en NOGALES BASARRETE, T., *La pintura romana antigua actas del coloquio internacional : Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, septiembre 1996*, Mérida, Museo Nacional Arte Romano, 2000, p. 56.

⁴⁶⁸ MORA, P., *op cit.*, p. 104.

⁴⁶⁹ BRANDI, C., *op cit.*, p. 50; MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a J., *op cit.*, p. 406.

⁴⁷⁰ MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a J., *op cit.*, pp. 385-386.

LA CONSERVACIÓN DE LA CASA DEL MITREO.

AGENTES DE ALTERACIÓN Y PROCESOS DE DETERIORO.

El estudio realizado para diagnosticar el estado de conservación del yacimiento permite identificar las causas de deterioro de sus estructuras y elegir los medios más adecuados para su tratamiento.

Las **causas intrínsecas** que producen el deterioro de los materiales pétreos son aquellas relacionadas con la resistencia que opone el propio material al impacto del deterioro:

- 1.- La mayor parte del material pétreo empleado en la Casa del Mitreo es granito, de origen ígneo. Son rocas muy compactas y poco porosas, lo que las hace resistentes a la acción del hielo.
- 2.- La composición de la roca es un elemento trascendental para su conservación ya que, dependiendo de las condiciones a las que se vea sometido, el material puede reaccionar de una u otra manera (disolución, oxidación con cambio de color...).
- 3.- La textura y la estructura de la roca es muy importante. Cuanto más homogéneos sean los cristales, más compacta será la roca.

Las cuatro formas más comunes de alteración en superficie de las rocas son:

- Pátina: es la alteración de las cualidades físicas y químicas que provoca el aspecto de envejecimiento del material (cambio de color...)
- Costras: Son láminas que se forman por la combinación de la contaminación y los productos de alteración de la propia piedra. Es un proceso muy perjudicial, ya que una vez que se ha desprendido costra se formará otra sobre la superficie.
- Alveolos: supone la pérdida de material pétreo original en forma de canales. Se produce en combinación con factores externos, es el agua la que elimina la parte menos compacta.
- Eflorescencias salinas: consiste en la formación de películas de sal. Las sales minerales han emigrado desde el interior de la roca y han cristalizado en su exterior, pudiendo provocar fracturas en la superficie de la roca⁴⁷¹.

⁴⁷¹ DE GUICHEN, G., *op cit.*, p. 35.

Estos cuatro tipos de alteración pueden producirse de forma combinada.



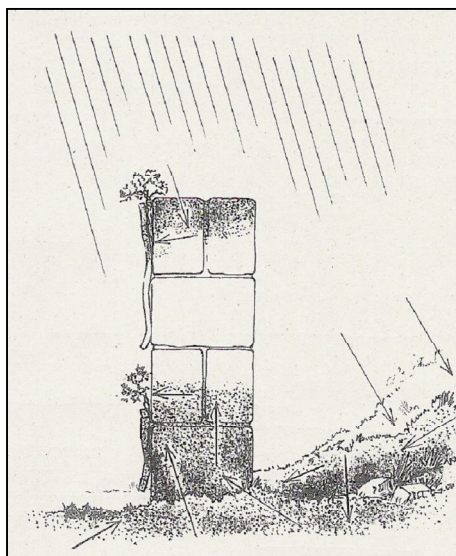
Factores de alteración de los materiales pétreos documentados en la Casa del Mitreo:

Izda: formación y desprendimiento de costras sobre un sillar de granito; Centro: formación de pátina y degradación por alveolos sobre otro sillar de granito; Dcha: eflorescencia salina sobre una piedra caliza.

Las **causas extrínsecas** que producen el deterioro de los elementos constructivos son aquellas perjudiciales para su conservación y que no están relacionadas con la estructura interna de los materiales:

1.- La humedad, en sus diferentes formas, puede resultar fatídica para la conservación del yacimiento, ya que puede degradar los materiales por acción física y por acción química:

- El agua tiene un gran poder de disolución sobre algunos materiales, como los adobes o las arcillas, pudiendo llegar a provocar el derrumbe de muros. El azote de la lluvia provocará la disgregación y erosión de la pintura y el mortero⁴⁷². Solucionado tras la cubrición de la *domus* y la ejecución de un sistema de evacuación de aguas adecuado, ya sólo la acción de la niebla puede provocar que la arcilla del muro se hinche y se desprendan los morteros.



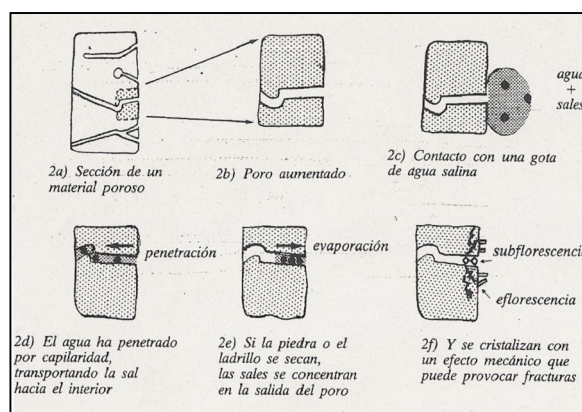
Absorción de humedad por parte del muro. Según J. Ruiz Pardo.

- Antes de la construcción de la cubierta, la acumulación del agua de lluvia provocaba que la humedad se filtrase en los muros por capilaridad, arrastrando sales disueltas que, al evaporarse el agua, cristalizaban sobre las pinturas en forma de eflorescencias salinas,

⁴⁷² RUIZ PARDO, J., *op cit.*, p. 62.

formando un depósito blancuzco⁴⁷³. Este proceso es muy perjudicial, ya que produce microfisuras y acelera la destrucción de los morteros, lo que en este caso supuso el desprendimiento de la capa pictórica y el desmoronamiento de la capa de preparación en muchos de los muros de la *domus*. Este fenómeno se produce en la actualidad porque los taludes vierten el agua de lluvia hacia el yacimiento⁴⁷⁴, que junto al agua utilizada en el riego de los jardines, se filtra a través de los muros de las habitaciones subterráneas por capilaridad. Además, el agua de riego se derrama por las paredes provocando el arrastre de la capa de preparación.

Formación de eflorescencias salinas. Según
G. De Güinchen.



- Las rocas, morteros de cubrición y pinturas con gran cantidad de humedad son susceptibles de desarrollar colonias de microorganismos (musgos, líquenes...)⁴⁷⁵.
- Una elevada humedad superficial puede producir películas de carbonato, son veladuras blanquecinas muy nocivas para la superficie pictórica.
- La combinación del agua con algunos elementos puede provocar su oxidación, que es la causa de que se transformen algunos colores de las pinturas murales⁴⁷⁶.



Izda: sistema de evacuación de aguas, formado por surcos de cemento y sumideros;
Dcha: proliferación de musgos sobre los ladrillos del muro Este de las fauces.

⁴⁷³ DE GUICHEN, G., *op cit.*, pp. 37-38.

⁴⁷⁴ CASTELLANOS GALLO, M^a J., *op cit.*, p. 59.

⁴⁷⁵ DE GUICHEN, G., *op cit.*, p. 36.

⁴⁷⁶ CASTELLANOS GALLO, M^a J., *op cit.*, p. 58.

2.- La temperatura es la causante de la transformación de la humedad que han almacenado los materiales de las estructuras arqueológicas en hielo. Es una acción combinada que puede provocar el aumento del volumen de los morteros, la aparición de grietas, su disgregación y su desprendimiento⁴⁷⁷. Las bajas temperaturas pueden hacer que el agua que contienen los materiales constructivos se hiele, produciendo el decapado y la fragmentación de las piedras por el efecto cuña. Al mismo tiempo, la exposición directa a la luz solar provocaba importantes cambios de temperatura que, diariamente, producían constantes contracciones y dilataciones de la capa de recubrimiento del muro y la capa de preparación, deteriorando así la capa pictórica⁴⁷⁸.

3.- La exposición a la luz solar puede provocar el debilitamiento del color de los distintos materiales, sobre todo de las estructuras decorativas, aquellas que se encuentran en la superficie de las estructuras⁴⁷⁹. Este exceso de radiación lumínica ha provocado que algunos motivos de la decoración pictórica que permanecieron a la intemperie se desvanecieran o incluso desaparecieran en tan sólo unos años.

4.- Las erosiones de la capa pictórica pueden producirse por causas naturales, al arrastrar el viento partículas que chocan contra la capa pictórica⁴⁸⁰, o por el vandalismo producido por la acción del hombre⁴⁸¹, a modo de golpes, graffitis, arañazos o arranque de la capa pictórica.



Izda: Muro de ladrillo muy deteriorado, el hielo ha aumentado el volumen del mortero reventando el muro y produciendo la disgregación de los materiales; Centro: la decoración pictórica del muro Este de la habitación T está a punto de desaparecer por la incidencia directa de la luz solar; Dcha: algunos actos de vandalismo (graffitis) pueden producir un gran deterioro en la estética del monumento, como ha ocurrido en el mortero del banco de obra de la estancia W.

⁴⁷⁷ RUIZ PARDO, J., *ibidem*.

⁴⁷⁸ CASTELLANOS GALLO, M^a J., *ibidem*.

⁴⁷⁹ ead, M^a J., *ibidem*.

⁴⁸⁰ ead, *ibidem*.

⁴⁸¹ RUIZ PARDO, J., *ibidem*.

5.- La contaminación de las ciudades es un fenómeno de degradación de los yacimientos, pues el sulfuro producido por la contaminación ambiental puede combinarse con el oxígeno y la humedad de la atmósfera y formar lluvia ácida⁴⁸², que caerá sobre las estructuras del yacimiento con un gran poder degradador. Por fortuna para este yacimiento, Mérida es una ciudad con poca contaminación ambiental, sin embargo, la Casa del Mitreo se encuentra a escasos metros de la antigua Carretera Nacional V, actual vía de circunvalación de la ciudad, lo que le hace sufrir las continuas vibraciones producidas por el tráfico pesado, incrementando el riesgo de desprendimiento de los morteros.



Autobús interurbano junto a los restos de la cisterna X.

6.- El Biodeterioro es el causante de la destrucción de una parte del yacimiento provocada por un organismo vivo o por su metabolismo. Estos microorganismos necesitan unas características específicas para desarrollarse: alta concentración de humedad, temperaturas elevadas y niveles de luz suficientes para realizar la fotosíntesis. Los causantes del biodeterioro son:

- las algas, asociadas a las eflorescencias salinas. Pueden reducir fragmentos pétreos a polvo. Son de color verde, y cuando se secan se vuelven negras y se caen en forma de costras. En la Casa del Mitreo se concentran, sobre todo, en la cisterna, donde convergen unas condiciones muy favorables para su desarrollo dada su constante acumulación de agua. Pero también proliferan en otros puntos de la *domus* donde cae el agua de lluvia a través de la cubierta: albero, cemento, mosaicos...
- los líquenes son costras verdosas que pueden colonizar sobre la roca pura. Proliferan en los sillares de granito.

⁴⁸² CARRASCOSA MOLINER, B. y PASÍES OVIEDO, T., *La conservación y restauración del mosaico*, Valencia, Universidad Politécnica, 2004, p. 49.

- los musgos son una capa herbácea blanda que se manifiesta en forma de almohadillas. Tienen una gran capacidad de adaptación y de destrucción, provocando la arenización de la piedra sobre la que se desarrollan. También pueden destruir la capa pictórica y el mortero de preparación sobre el que se asientan al segregar ácidos y por la acción física de sus raíces.



Izda: algas y costras en la cisterna; Centro: musgo sobre un muro de ladrillo; Dcha: líquenes sobre un sillar de granito.

- las plantas superiores son las hierbas y arbustos que, con el crecimiento de sus raíces entre los muros, pueden producir la ocultación de yacimientos, la fisura de rocas y el desprendimiento del mortero⁴⁸³. Las plantas también pueden afectar a los mosaicos disgregando las capas de preparación.



Izda: crecimiento de plantas en el interior del mortero de un muro. Según J. Ruiz Pardo; Centro: planta creciendo en un muro de los baños de la Casa del Mitreo; Dcha: planta herbácea creciendo junto a un mosaico de la emeritense Casa del Teatro.

- La presencia de animales salvajes (topos...) y domesticados (perros para la vigilancia nocturna del yacimiento...) suponen un riesgo el yacimiento: deposiciones, daños físicos⁴⁸⁴...

El control de la vegetación en la Casa del Mitreo se realiza mediante procedimientos no estructurales, con la combinación de medios físicos (desbroce) y químicos (herbicidas). A finales de los años 90 se realizó un informe sobre la vegetación de la *domus* en época romana a partir del resultado de análisis polínicos. En base a este informe se diseñó un control de la

⁴⁸³ RUIZ PARDO, J., *ibidem*.

⁴⁸⁴ CARRASCOSA MOLINER, B. y PASÍES OVIEDO, T., *op cit.*, p. 50.

vegetación del yacimiento, con plantas arbustivas en el *viridarium*, cipreses y rosales a ambos lados del camino que une la *domus* con los Columbarios, olivos y cipreses en torno a la casa...

PROCESO DE CONSERVACIÓN DE LA CASA DEL MITREO.

Desde que la Casa del Mitreo comenzara a ser excavada en 1964, sus estructuras han sufrido un deterioro que continúa hasta nuestros días. Desde un primer momento se trató de detener este proceso de degradación mediante intervenciones esporádicas que otorgaran una protección provisional⁴⁸⁵, tales como:

- la cubrición de las estancias en las que había estructuras vulnerables -mosaicos o pinturas- con tabiques de hormigón y cubiertas de uralita. Así, se protegieron las habitaciones subterráneas, la habitación del Mosaico cosmogónico (C) y la Habitación de las pinturas (G)⁴⁸⁶ (Lám. LXXIX);
- la reintegración de algunas estructuras utilizando los materiales originales conservados. Este proceso es conocido como anastilosis, y es utilizado en la reconstrucción de las columnas del *atriolum* B y de los dos peristilos de la *domus* (J y Q) (Lám. LXXVIII);
- la consolidación de las estructuras arquitectónicas y la colocación de hiladas protectoras de ladrillo sobre los muros para evitar la disgregación del material original⁴⁸⁷. El propio Eugenio García Sandoval narra en la Memoria de Excavación⁴⁸⁸ del yacimiento cómo promovió la consolidación del estucado de una de las columnas del *viridarium* mediante la aplicación de varias lechadas de escayola y el enfajado con tiras de aspillera y entramado de cañas;
- la cubrición de muros que conservaban decoraciones pictóricas con aleros a dos aguas de teja árabe⁴⁸⁹ (Lám. LXXIX);
- el arranque y montaje de pinturas murales y mosaicos en soportes de cemento⁴⁹⁰;
- la fijación de los bordes de la pintura con morteros de cemento⁴⁹¹...

⁴⁸⁵ MARTÍNEZ VERGEL, J., y MESA HURTADO, R., “Casa romana del *Mithraeum*, Mérida”, *Oeste: Revista de arquitectura y urbanismo del Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura*, nº 8-9, 1992, p. 107.

⁴⁸⁶ *id.*, *ibidem*.

⁴⁸⁷ *id.*, *ibidem*.

⁴⁸⁸ GARCÍA SANDOVAL, E., *Memoria de excavación. Cerro de “San Alván”*. Inédita.

⁴⁸⁹ CASTELLANOS GALLO, M^a J., *op cit.*, p. 58; MARTÍNEZ VERGEL, J., y MESA HURTADO, R., *ibidem*.

⁴⁹⁰ CASTELLANOS GALLO, M^a J., *ibidem*; MARTÍNEZ VERGEL, J., y MESA HURTADO, R., *ibidem*.

Pero estas intervenciones no eran suficientemente efectivas, ya que los procesos de alteración continuaron produciéndose, y la legislación internacional sobre patrimonio recomienda el mantenimiento de las estructuras decorativas en su sitio original (Carta de Venecia, Art. 7). Así, ante el inminente peligro de perder definitivamente las estructuras, especialmente las ya degradadas pinturas murales, se hacía patente la necesidad de tomar medidas más contundentes en la conservación de la *domus* romana.

Así, la Junta de Extremadura se hará cargo de la conservación del yacimiento en tanto en cuanto que es la responsable de la protección del patrimonio desde 1983. De este modo, en 1987 se pone en marcha el proyecto que pretendía conseguir una protección efectiva de la Casa del Mitreo y su exhibición al público desde un punto de vista museográfico actualizado.

De esta manera, la Dirección General de Patrimonio de la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Extremadura encargó el proyecto para la cubrición del yacimiento a los arquitectos Rafael Mesa y Jesús Martínez, que no sólo realizarían la construcción de la cubierta, sino que también llevarían a cabo la restauración del yacimiento.

El entonces Patronato de la Ciudad Monumental de Mérida, formado por un amplio conjunto de investigadores, realizaría un diagnóstico multidisciplinar de la *domus* (el estudio de los materiales y su estado de conservación -agentes de alteración y procesos de degradación-, las técnicas de ejecución empleadas en la construcción, restauraciones anteriores, cómo afectaría al yacimiento su acondicionamiento y posterior exposición al público...) que permitiese realizar la intervención más adecuada para conseguir la conservación de todas las estructuras del yacimiento. Se prestó especial interés a las condiciones climáticas del lugar para descubrir cuáles eran los procesos de deterioro producidos por los elementos ambientales que afectaban al yacimiento y tomar las medidas oportunas para paliarlos. Este estudio de la *domus* incluiría la excavación arqueológica en algunos puntos concretos del yacimiento. Así, se llevó a cabo la realización de una serie de catas en lugares específicos que planteaban dudas dentro de la casa⁴⁹².

⁴⁹¹ CASTELLANOS GALLO, M^a J., *ibidem*.

⁴⁹² GIJÓN GABRIEL, E., *Informe preliminar sobre las excavaciones practicadas en la "Casa del Mitreo" durante los meses de Julio a Octubre de 1994*. Inédita; ead, *Proyecto de intervención arqueológica en la Casa del Mitreo de Mérida*. Inédita.

En 1990 comenzaría el cerramiento arquitectónico de la *domus* en su conjunto mediante un sistema de cubrición que protege los restos impidiendo la incidencia directa de la luz y las inclemencias meteorológicas sobre el yacimiento. La estructura está formada por una gran cubierta de metal y madera que protege todo el recinto –a excepción de los baños y la cisterna X- y una pasarela elevada sobre el nivel del suelo -mediante unos taludes de tierra en los que se apoya- que permite visitar el yacimiento sin causar ningún deterioro sobre los materiales a la vez que se facilita la visión de la *domus* en su conjunto⁴⁹³ (Lám. LXXX). La cubierta se planteó siguiendo las directrices de la estructura de la casa. Así, sobre el *atriolum* y los peristilos se construyeron tres lucernarios que permiten la entrada la luz y el agua de lluvia.



Cubierta sobre el yacimiento: Izda: vista desde el Oeste;
Dcha: interior, lucernario del *viridarium* y parasol del Mosaico Cosmogónico.

Este tipo de cubriciones es habitual en yacimientos arqueológicos que se encuentran al aire libre y cuyas estructuras son tan vulnerables que los elementos climáticos -sol, lluvia, hielo- pueden deteriorarlas. Suele ser el caso de los restos de las *villae* romanas, grandes superficies de terreno pavimentadas de mosaicos cuya única esperanza de supervivencia a largo plazo sin volver a ser enterrados es la cubrición. Se cubren así grandes espacios diáfanos recorridos por una serie de pasarelas que guían a los visitantes e impiden que pisen y deterioren los pavimentos musivarios. Así, encontramos este tipo de yacimientos romanos musealizados en Fishbourne (Reino Unido), *Conimbriga* (Coimbra, Portugal) (Lám. LXXXI), o ya en España en *Complutum* (Alcalá de Henares), La Olmeda y Quintanilla de la Cueva (Palencia), Almenara (Valladolid)(Lám. LXXXII)... También se ha empleado este sistema para cubrir otros monumentos, como el Teatro Romano de Zaragoza (Lám. LXXXII).

⁴⁹³ MARTÍNEZ VERGEL, J., y MESA HURTADO, R., *op cit.*, p. 102.

PROYECTO DE CONSERVACIÓN Y MUSEALIZACIÓN.

Aunque anteriormente se habían realizado algunas intervenciones relacionadas con la conservación y la restauración del yacimiento, hasta la realización del proyecto de construcción de la cubierta no se había llevado a cabo un exhaustivo trabajo de conservación de la Casa del Mitreo.

Las actividades realizadas en el proceso de conservación de un yacimiento u obra de arte se mueven entre una amplia gama de posibilidades que van desde el respeto por la pieza hasta la intervención más radical, como el arranque de las estructuras para trasladarlas a otro lugar⁴⁹⁴.

Entre las labores de conservación realizadas en esta intervención se llevaron a cabo algunas acciones “drásticas” relacionadas con la retirada de los elementos añadidos para la protección temporal del yacimiento: demolición de los tabiques de hormigón y cubiertas de uralita, arranque de los tejadillos a dos aguas sobre los muros, demolición de las hiladas de ladrillo con que se recrecieron algunos muros, eliminación de los suelos de hormigón⁴⁹⁵... Pero aún así, se aplicaron algunos de los criterios de intervención básicos en la conservación de yacimientos arqueológicos, entre los que destaca el **principio de mínima intervención**. Los profesionales encargados de realizar estas labores se limitaron a llevar a cabo una serie de actuaciones que ralentizaran los procesos de deterioro de los distintos materiales, intentando conservar los restos tal y como estaban en ese momento y planteando su exhibición de la forma más segura para ellos⁴⁹⁶.

Como recomienda la legislación internacional, en las actuaciones relacionadas con la conservación llevadas a cabo en la Casa del Mitreo prima la utilización del **material original** sobre los añadidos. En este sentido se ejecutaron algunos de los trabajos relacionados con la construcción de la cubierta, promoviendo la supresión de elementos añadidos para su conservación provisional, la **diferenciación** de los elementos nuevos de los originales (Carta de Venecia, Art. 12), el uso de reconstrucciones mediante **anastilosis** (Carta de Venecia, Art. 15), la utilización de materiales no agresivos con los elementos originales...

⁴⁹⁴ BRANDI, C., *op cit.*, p. 16.

⁴⁹⁵ MARTÍNEZ VERGEL, J., y MESA HURTADO, R., *op cit.*, pp. 102 y 107.

⁴⁹⁶ STUBBS, J.H., *op cit.*, p. 86.

Siguiendo este principio, se proyectaron y realizaron las siguientes acciones:

- La demolición de los tabiques de hormigón y las cubiertas de uralita que protegían la habitación del mosaico cosmogónico (C), la Habitación de las pinturas (G), y las Habitaciones subterráneas. Una vez construida la gran cubierta de metal y madera, estas estructuras temporales perdían su razón de ser y distorsionaban la visión de conjunto de la *domus*.
- La retirada de las tejas árabes colocadas sobre algunos muros para evitar su deterioro. Su colocación resultó no ser una técnica irreversible, ya que tras su retirada queda el mortero que se aplicó para su colocación y la impronta de las tejas.
- La demolición del suelo de hormigón en el atrio y el peristilo y su sustitución por albero. Éste fue un proceso arriesgado, ya que la eliminación del hormigón pudo dañar otros elementos estructurales de la *domus*.
- Se desmontaron algunas de las hiladas de ladrillo con las que se habían recrecido los muros tras el descubrimiento de la *domus* para su protección.
- El yacimiento estaba rodeado por una serie de árboles –cipreses- que estorbaban en el proceso de colocación de la cubierta y fueron trasplantados.
- Los arcos sobre los que se colocaría el suelo de los baños próximos a la *domus* serían reconstruidos aprovechando los ladrillos originales conservados y ladrillo de tejar nuevo de iguales dimensiones pero colocados con diferente grosor de huella para permitir la diferencia entre ambos.



Izda: restos de mortero para la colocación de tejas sobre el muro Norte de la habitación U;
Dcha: Arcos del *hipocaustum* de los baños. Reconstruidos mediante anastylosis.

La adecuación del yacimiento para su exposición hizo que se plantearan determinadas actuaciones con el fin de lograr la unidad visual de las distintas partes de la *domus* y de la casa con el entorno. Algunas de estas medidas no se llevarían a cabo por transgredir los límites de los principios de mínima intervención y de distinción entre la parte original y la restaurada. Entre estas actuaciones están:

- La reconstrucción de una parte de las bóvedas de la cisterna y de las habitaciones subterráneas. Es una medida que permitiría al espectador entender mejor la organización espacial de las citadas estancias, pero no se realizó porque supondría emprender una acción contraria al principio de mínima intervención.
- Sí se realizó, como ya hemos apuntado anteriormente, la reconstrucción de los arcos del *hipocaustum* de los baños anexos a la casa, aprovechando el material original y diferenciando el nuevo mediante un diferente grosor en la huella empleada. Esta actuación permite al espectador entender mejor la estructura interna de los baños.
- En este mismo sentido se habría realizado años antes la reconstrucción de las columnas de los distintos patios y peristilos de la casa mediante el procedimiento conocido como *anastilosis*, es decir, la reconstrucción de las estructuras con los materiales originales conservados. Ya en esta nueva intervención relacionada con la construcción de la cubierta se propuso realizar el estucado de las columnas del peristilo y la reconstrucción de los estucos de las columnas del *viridarium*, sin que se llevaran a cabo ninguna de las dos actuaciones por suponer una acción contraria a la legislación internacional sobre conservación de yacimientos arqueológicos (principio de reversibilidad, Carta de Venecia, Art. 10). Así, los trabajos se limitarían a realizar una acción conservadora basada en la sujeción de los estucos al alma de las columnas.
- En un intento de lograr la unidad visual del yacimiento y de disimular los elementos reconstruidos en época moderna, otorgando así protagonismo a las estructuras originales, se estucaron los muros reconstruidos con ladrillo y se pintaron con un color neutro.
- Una de las técnicas más comunes en el solado de aquellas estancias que no están pavimentadas con mosaicos es la cubrición del suelo con albero o grava. Así, se emplearía albero para la cubrición de algunas estancias de la *domus*, como el peristilo J, el pasillo M, el *viridarium* Q –alrededor de los fragmentos de mosaicos conservados- o habitaciones como U o Z, en torno al *viridarium*.

Con la intención de que el yacimiento pueda ser entendido por todas las personas que lo visitan, se han llevado a cabo una serie de acciones que faciliten su comprensión:

La prioridad en la puesta en valor de un yacimiento es la comunicación de un mensaje, que los restos transmitan una sensación a las personas que los visitan. Esto es muy difícil porque los restos conservados en un yacimiento tras su excavación son estructuras que el público no sabe reconocer o identificar, por eso se hace necesaria la realización de una serie de actividades para hacerlo más asequible al público, como la restitución o la reintegración de algunos elementos⁴⁹⁷, aunque siempre desde la medida y el rigor científico⁴⁹⁸. Entre estas actividades de interpretación de los restos, en la Casa del Mitreo se han realizado: el recrecido de algunos muros para lograr una correcta definición visual y volumétrica⁴⁹⁹, la reconstrucción de las columnas del *atriolum* y los peristilos mediante anastilosis, la plantación de especies vegetales autóctonas en el *viridarium*... Este nuevo contexto restituido debe ser fiel al original y, a la vez, favorecer la comprensión del yacimiento por parte del público⁵⁰⁰.



Izda: recrecido de algunos muros para igualar la cota de altura y definir mejor los volúmenes (Habitación de las pinturas);

Dcha: reconstrucción de las columnas del peristilo J mediante anastilosis.

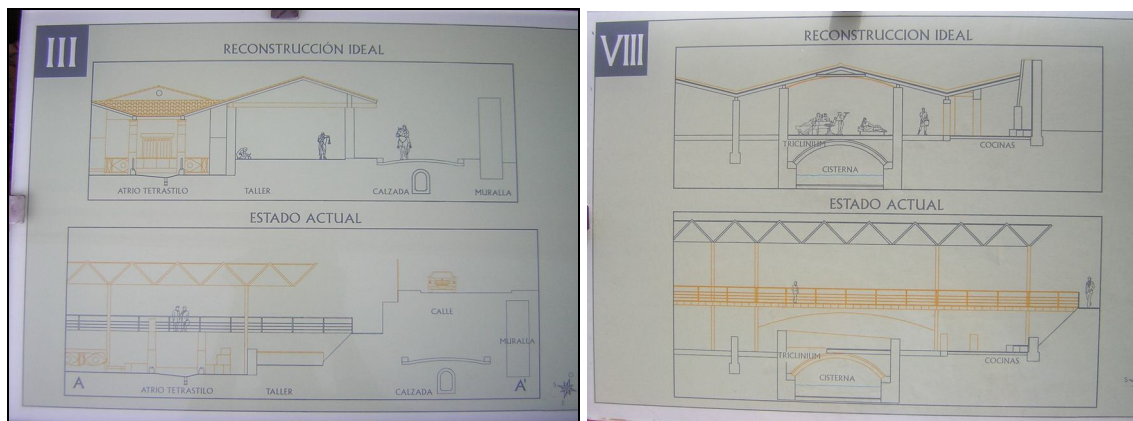
⁴⁹⁷ LASHERAS, J.A. y HERNÁNDEZ PRIETO, M^a A., “Explicar o contar. La selección temática del discurso histórico en la musealización”, en *Actas del III Congreso Internacional sobre musealización de yacimientos arqueológicos. De la excavación al público. Procesos de decisión y creación de nuevos recursos: Zaragoza, 15, 16, 17 y 18 de Noviembre de 2004*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza-Institución Fernando el Católico, 2005, p. 130.

⁴⁹⁸ *eid, op cit.*, p. 135.

⁴⁹⁹ PERALTA BEJARANO, M^a I., *op cit.*, p. 104.

⁵⁰⁰ LASHERAS, J.A. y HERNÁNDEZ PRIETO, M^a A., *op cit.*, p.132.

Para ayudar a entender las estructuras expuestas, pueden introducirse una serie de elementos ajenos a los restos arqueológicos -cartelería, reconstrucciones...- utilizando herramientas que las hagan amenas al público y despierten su interés. Uno de los elementos que mejor ayudan a entender el aspecto espacial del yacimiento son las reconstrucciones virtuales⁵⁰¹, muy utilizadas en los últimos tiempos (Lám. LXXXIV). La musealización de la Casa del Mitreo se realizó hace más de dos décadas, cuando estas tecnologías no estaban tan extendidas, por lo que la información de este yacimiento se ofrece en forma de carteles colocados sobre la barandilla que protege la pasarela que circunda la *domus*. Estos carteles procuran una información sobre las estructuras conservadas y su uso en época romana. Del mismo modo, se compara la situación original de la *domus* con el actual yacimiento a través de dibujos. La numeración de los carteles va guiando la visita del yacimiento a través de la pasarela. Otros yacimientos ofrecen informaciones complementarias en la cartelería (Lám. LXXXIII). La reconstrucción volumétrica de la *domus* se realizó en forma de maqueta que puede ser vista al llegar al recinto arqueológico⁵⁰² (Lám. LXXXIV).



Dos de los carteles de la Casa del Mitreo con el dibujo de las estructuras actuales y su reconstrucción hipotética en época romana. Izda: *atriolum*; Dcha: estancia sobre la cisterna.

La Casa del Mitreo ha sido restaurada y expuesta siguiendo unos criterios de unidad metodológica. En la exposición del yacimiento, formado por la casa y las termas, se ha otorgado una gran importancia al entorno y se ha intentado recrear el paisaje de la época a través de elementos como la vegetación. Las labores de jardinería, junto con la protección física del yacimiento, ocupan el papel más importante en la conservación de la Casa del Mitreo.

⁵⁰¹ *eid, op cit.*, pp. 134-135.

⁵⁰² MARTÍNEZ VERGEL, J., y MESA HURTADO, R., *op cit.*, pp. 102.

CONSERVACIÓN DE LOS PAVIMENTOS DE MOSAICO.

Siempre que un mosaico vaya a ser expuesto deberá experimentar un proceso de conservación que permita, al margen de su exhibición para el disfrute del público, la perduración de su integridad en el tiempo. Será básico que se realice la consolidación de la cama de asentamiento de las teselas. Para ello se limpiará y consolidará la superficie, que se retirará en forma de placas para reintegrarlas en su lugar original una vez se haya preparado la nueva cama para el mosaico⁵⁰³.

Todos los mosaicos de la Casa del Mitreo han sido consolidados, pero cada uno presenta distinto estado de conservación debido al paso del tiempo y a los avatares de la historia.

Algunos pavimentos fueron cubiertos con voladizos tras el descubrimiento de la *domus* –Mosaico Cosmogónico-, pero otros quedaron a la intemperie, sufriendo la exposición a los fenómenos atmosféricos que, sin duda, afectó más a los materiales tras su largo letargo bajo tierra. Este proceso de deterioro continúa produciéndose en la actualidad en dos pavimentos musivarios -el mosaico de los baños adyacentes a la casa y el suelo de la habitación sobre la cisterna X- que no han sido cubiertos y cuya integridad se deteriora por momentos por el efecto de los agentes atmosféricos, que provocan la pérdida de cohesión entre los morteros y las teselas, con su consecuente desprendimiento, la aparición de grietas y la proliferación de colonias de microorganismos.

La observación del resto de los pavimentos nos permite comprobar que no son sólo aquellos mosaicos que se encuentran fuera de los límites de la cubierta los que sufren las consecuencias de los agentes atmosféricos, ya que el agua de lluvia se filtra a través de los paneles que conforman la estructura de cubierta, condensándose en los vértices inferiores de la estructura triangular y cayendo con virulencia sobre algunas estructuras de la *domus*. Así puede apreciarse en las huellas dejadas por las goteras en el albero que cubre algunas de las estancias. Este agua de lluvia también cae sobre los pavimentos de *opus signinum* y *opus tessellatum*, que sufren sus consecuencias en forma de acumulación de humedad, lo que provoca el desprendimiento de las estructuras y la proliferación de algas y musgos⁵⁰⁴. La

⁵⁰³ *eid, op cit.*, p. 107.

⁵⁰⁴ CARRASCOSA MOLINER, B. y PASÍES OVIEDO, T., *La conservación y restauración del mosaico*, Valencia, Universidad Politécnica, 2004.

acción de este biodeterioro se hace visible en las partes más sensibles a la humedad, aquellas donde hay cemento, que tiene una gran capacidad para absorber líquido. Este proceso es apreciable en los cuatro pavimentos de *opus signinum* de la *domus*, tanto los antiguos estanques de la casa –*atriolum*, peristilo y *viridarium*– como la piscina cuadrangular ubicada en el lado Norte de los baños adquieren la típica tonalidad verde de la presencia de algas y musgos en sus pavimentos (Lám. LXXXV).



Proliferación de algas en los pavimentos de *opus signinum*: Izda: pared Oeste del estanque del peristilo J;
Dcha: canal del *viridarium* Q en su lado Oeste.

La pérdida de teselas es uno de los problemas más acuciados por los suelos de *opus tessellatum*. Es evidente que, en el mejor de los casos, algunos mosaicos sólo presentan pequeñas lagunas que han sido reintegradas con cemento para conferir unidad al pavimento. En otros casos, la situación es mucho peor y sólo se conservan algunos fragmentos del pavimento.

Las lagunas halladas en lugares con representaciones geométricas, podrían ser restituidas –siempre siguiendo los criterios de reversibilidad y de diferenciación de la parte restituida de la original recomendados internacionalmente(Carta de Venecia, Art. 12)- porque estos motivos suelen responder a ordenaciones simétricas y estereotipadas, sin embargo esta restitución no se realizará en los mosaicos de la Casa del Mitreo, en los que sólo se rellenaron las lagunas con cemento para evitar la pérdida de teselas con efecto “dominó”⁵⁰⁵. Las teselas se unirán al soporte con una mezcla de cal y cemento. Más problemática es la actuación en casos de decoración figurada, cuando no se conoce la ordenación de las teselas que conformarían la escena perdida. En estos casos, la actuación consiste en aplicar una capa de argamasa que quede integrada en el conjunto de la pieza.

⁵⁰⁵ *eaed, op cit.*, p. 67.

El estado en que fueron hallados, las actuaciones desarrolladas con relación a su conservación y las condiciones en que se han protegido desde entonces, han provocado que los mosaicos que pavimentan las distintas estancias de la Casa del Mitreo hayan llegado hasta nuestros días en las siguientes condiciones:

En las tres habitaciones situadas al Norte del *viridarium* Q (R, S y T) se hace evidente el desmontaje de los pavimentos para su consolidación a través de las líneas que conforman los bordes de las placas desmontadas. En algunos lugares se han producido pequeñas lagunas por la pérdida de las teselas, sobre todo en los umbrales, que han sido rellenas con una capa de argamasa que ofrezca unidad técnica al pavimento, al evitar la disgregación de las teselas de los bordes, y estilística, al cubrir el hueco dejado por la pérdida de las teselas. Es precisamente en la argamasa empleada para restituir las lagunas donde se hace evidente la filtración del agua de lluvia a través de la cubierta, que se manifiesta en la aparición de microorganismos (algas).



Dos detalles del pavimento musivario de la habitación S: Izda: laguna rellena con cemento en la esquina Noroeste de la estancia; Dcha: Parte de la alfombra próxima a la entrada en la que se pueden ver los cortes del arranque del mosaico y una laguna reintegrada con cemento y con evidencias de haber sido colonizada por algas.

En torno al *viridarium* Q se han conservado tan sólo cinco fragmentos del pavimento que cubriría el suelo (Lám. XLII). En general se aprecia un aceptable estado de adhesión de las teselas al soporte. Sólo se aprecian desprendimientos importantes en los bordes, que han sido reforzados con argamasa para evitar el desprendimiento de las teselas exteriores. Alrededor de estos fragmentos puede observarse la nueva cama de cemento realizada para su proceso de conservación y, en uno de ellos, la rejilla metálica sobre la que se apoya la cama del mosaico.

Los dos fragmentos del pavimento de *opus tessellatum* que se conservan sobre la cisterna X formarían parte de un mosaico que, a juzgar por la ejecución de las pinturas representadas en sus paredes, debió ser de una gran calidad. En el mosaico pueden apreciarse las líneas de corte entre los distintos paneles en que fue separado y la nueva cama de cemento sobre la que se asentó. Pero, sin duda, el mayor proceso de alteración de este pavimento está asociado a la acción del biodeterioro. El hecho de que la cisterna no fuera incluida bajo la protección de la cubierta ha provocado que los fragmentos que se conservan de este mosaico hayan sufrido las inclemencias meteorológicas a lo largo del tiempo. La acumulación de la humedad habría provocado el ataque de una importante colonización de costras de musgos que ha cubierto una gran parte de la esquina Noroeste del pavimento de la estancia. Las lagunas existentes en las partes conservadas del mosaico fueron reforzadas con argamasa para evitar la pérdida de las teselas de los bordes, pero esta medida no fue efectiva, ya que las teselas se siguen desprendiendo por la acción de las condiciones atmosféricas.



Esquina Noroeste del pavimento de *opus tessellatum* de la habitación ubicada sobre la cisterna X:
Izda: colonización por costras de musgos a lo largo del tiempo; Dcha: desprendimiento de las teselas.

El fragmento de mosaico con representación de damero situado al Sur del *viridarium* Q, junto a la entrada de la habitación Y, se encuentra en un estado de conservación pésimo. A pesar de haber sido consolidado, se puede observar la pérdida de multitud de teselas, que unido al pequeño tamaño del fragmento hace que el motivo sea visto de una manera muy incompleta (Lám. XLIII). El agua que se filtra por las goteras de la cubierta produce una acumulación de humedad que afecta a la argamasa de la cama de cemento colocada tras la consolidación del pavimento y a las propias teselas (crecimiento de algas)(Lám. LXXXVI).

El pavimento de la habitación Y presenta los mismos problemas de conservación que los expuestos para los otros pavimentos musivos de la casa. El mosaico conserva las líneas de unión producidas por el ensamblaje del pavimento tras su consolidación. Y serán estas líneas de unión entre paneles, rellenas con argamasa, las que más sufran las consecuencias de la acumulación de humedad producida por el agua caída a causa de las goteras de la cubierta. El pavimento también sufrió la pérdida de algunas teselas y la aparición de lagunas, que serían cubiertas con argamasa para evitar la pérdida de las teselas exteriores. Es evidente la presencia de eflorescencias salinas que afectan al mosaico difuminando el trazado de los dibujos formados por las teselas (Lám. LXXXVI).

Al no ser incluidos bajo la cubierta que protege la casa, el mosaico que pavimenta el suelo de los baños situados junto a la *domus* presenta un estado de conservación muy deficiente. El mosaico fue consolidado, pero su exposición a las inclemencias meteorológicas ha provocado la separación de muchas teselas de la cama de cemento sobre la que se colocó por la disgregación del mortero y la aparición de lagunas que aumentan su tamaño cada día al no actuarse de forma contundente contra este deterioro. Son visibles las líneas de unión entre los distintos paneles que forman el pavimento, que en algunos casos han sufrido el crecimiento de plantas herbáceas, con el consiguiente peligro que esto entraña para la integridad del mosaico, al favorecer el desprendimiento de los morteros y de las propias teselas.



Deterioro del pavimento de los baños situados junto a la *domus*: grandes lagunas y crecimiento de vegetación en las líneas de corte realizadas durante el arranque del mosaico.

La pequeña piscina semicircular que se encuentra al Oeste de los baños presenta un mosaico de teselas blancas cubiertas por una costra oscura. La propia fisonomía de la piscina favorece la acumulación de suciedad y agua de lluvia en su fondo. La humedad producida por la lluvia puede provocar la proliferación de algas, que al secarse forman una costra sobre los pavimentos.

CONSERVACIÓN DEL MOSAICO COSMOGÓNICO.

En palabras de Elisabeth Alföldi-Rosenbaum, la conservación del mosaico fue precaria en los momentos posteriores a su descubrimiento⁵⁰⁶. Su levantamiento, restauración y reubicación en la habitación en que fue encontrado frenaron el deterioro del pavimento. Este proceso fue, muy beneficioso para el mosaico, ya que su colocación sobre una capa de caliza con poco cemento –de 10 cm de grosor- separada de una capa inferior de cemento por una cámara de aire de unos 60 cm sirvió para aislar las teselas de la humedad⁵⁰⁷. Es una restauración reversible⁵⁰⁸, realizada según los criterios recomendados internacionalmente (Carta de Venecia, Art. 10).

Varios indicios apuntan al abandono de la vivienda tras un incendio. Uno de ellos es la alteración de los colores de las teselas de algunas zonas del mosaico⁵⁰⁹. Así, colores como el amarillo claro se transformarán en rojo anaranjado, el gris en marrón, el gris claro en verde claro y el beige en rosa claro.

Una gran parte de las teselas de la superficie se ha perdido por el devenir del tiempo (el 40 % aproximadamente), lo que ha provocado una laguna que afecta prácticamente a toda la parte derecha del pavimento. Además, hay que tener en cuenta que una parte de las teselas del mosaico pertenecen a una restauración moderna. Las teselas de vidrio azul, verde y dorado rellenan las partes mal conservadas tras el descubrimiento del mosaico. Así, se reconstruirían algunas zonas como: la mano izquierda de *Pharus*, la mano derecha de *Aestas*, la túnica del karpoi que acompaña a *Aestas*, la parte superior derecha de *Aeternitas*, el atributo del personaje identificado como *Aether*, el fondo marino a la derecha de *Navigia*⁵¹⁰...

El problema provocado por la caída de agua de las goteras de la cubierta también afecta al emblema del Mosaico cosmogónico, con el consiguiente riesgo de disgregación del mortero y desprendimiento que la acumulación de humedad supone para el mosaico, uno de los más importantes del Imperio romano. Una muestra de este proceso de deterioro la vemos en las piernas de *Oceanus*, donde la acumulación de humedad está favoreciendo la aparición de algunos microorganismos (algas) que cubren de verde las teselas.

⁵⁰⁶ ALFÖLDI-ROSENBAUM, E., op cit, p. 256.

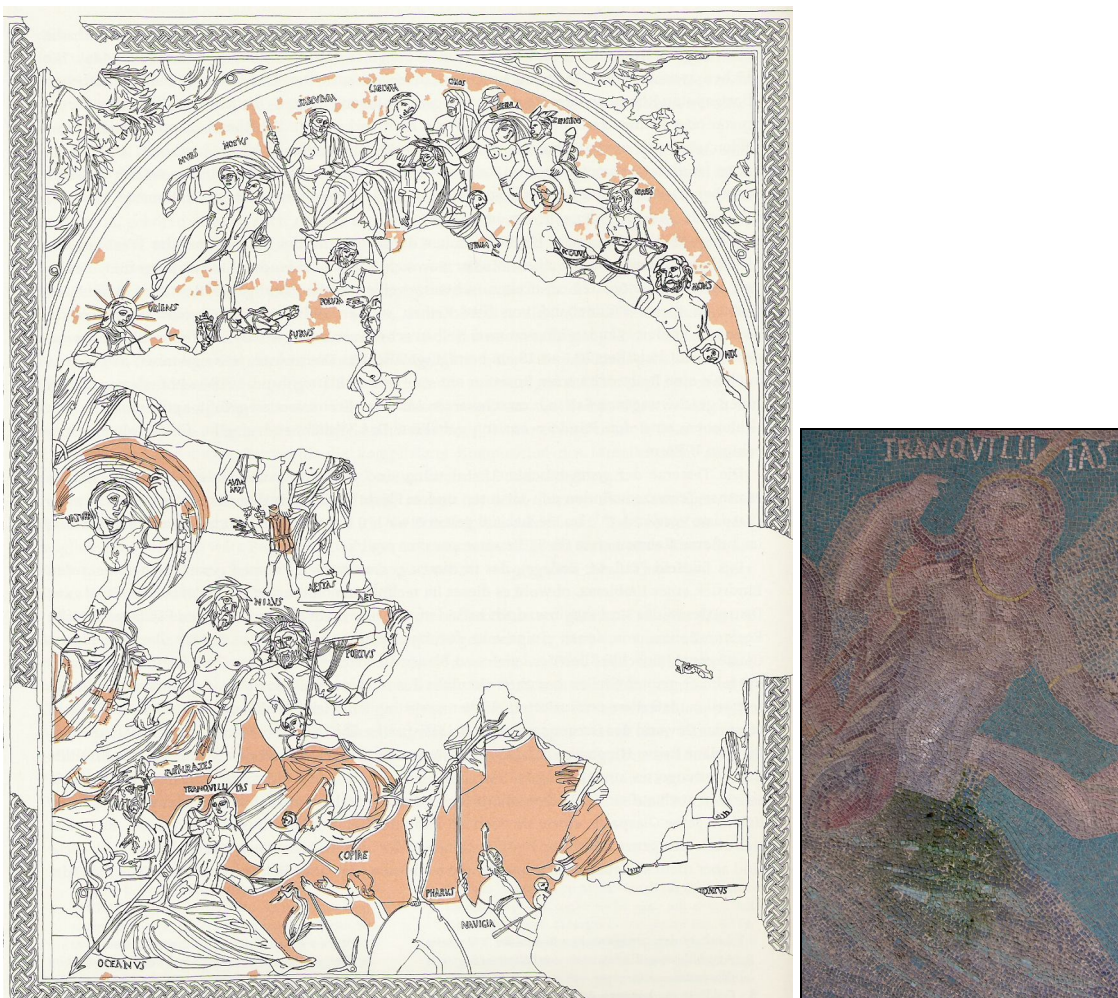
⁵⁰⁷ LANCHÁ, J., “La mosaïque cosmologique de Mérida: Étude technique et stylistique”, *Melanges de la Casa de Velázquez*, 19, Madrid, Casa de Velázquez, 1983, pp. 19-20.

⁵⁰⁸ ead, “El Mosaico Cosmológico de Mérida”, *Revista de Arqueología*, 49, p. 18.

⁵⁰⁹ ead, op cit., p. 19.

⁵¹⁰ ead, *ibidem*.

A pesar de estos problemas en el Mosaico Cosmogónico, podemos decir que el pavimento se encuentra en unas condiciones de conservación bastante aceptables en comparación con otros mosaicos del yacimiento (suelo de los baños o de la habitación sobre la cisterna X, i.e.). Esta circunstancia se debe en gran medida a las actuaciones llevadas a cabo para su conservación: arranque, consolidación, protección con una estructura provisional y una cubierta definitiva posteriormente, restauración de algunas teselas... Debemos procurar que esta protección siga procurándose en el futuro para que el mosaico pueda ser disfrutado por generaciones venideras. En este sentido, habrá que tomar medidas que impidan la caída del agua de lluvia sobre el pavimento...



Izda: emblema del Mosaico Cosmogónico (coloreadas las teselas cambiadas tras el descubrimiento del mosaico (según A. Alföldi);

Dcha: proliferación de algas como consecuencia de la acumulación de humedad provocada por el agua de las goteras.

CONSERVACIÓN DE LAS PINTURAS MURALES.

CAUSAS DEL DETERIORO DE LAS PINTURAS.

La conservación de estructuras arquitectónicas ornamentadas con decoraciones pictóricas se hace necesariamente complicada por la delicadeza de los materiales, sobre todo si se mantienen a la intemperie, donde el medio ambiente resulta especialmente dañino⁵¹¹. Los criterios actuales de protección del patrimonio recomiendan la conservación de los elementos ornamentales en el propio monumento (Carta de Venecia, Art. 8), lo que impide que las estructuras decorativas –pinturas, i.e.- sean arrancadas y trasladadas a no ser que su integridad esté en serio peligro. El traslado de pinturas debe considerarse una operación extrema, realizado sólo en caso de que no haya otra forma de salvarlas⁵¹².

El deterioro de las pinturas comienza cuando las estructuras son descubiertas. El cambio de ambiente hace que, tras permanecer a una temperatura y humedad estables durante un largo tiempo, las estructuras se des sequen bruscamente en contacto con el aire, produciéndose la pérdida de volumen y resquebrajamiento de los morteros que recubren los muros, lo que provoca el desprendimiento de los revoques que recubren el muro y de la capa pictórica⁵¹³. El mismo efecto pueden producir las altas temperaturas alcanzadas en Mérida durante el verano⁵¹⁴.

Al evaporarse el agua que contiene el muro, las sales migrarán hacia la superficie pictórica, donde pueden depositarse formando eflorescencias salinas o de concreciones que ocultan la decoración y descohesionan los diferentes estratos de la pintura⁵¹⁵, haciéndola pulverulenta y con riesgo de desprendimiento⁵¹⁶.

La presencia de humedad en la capa pictórica puede provocar reacciones químicas que modifican la composición y el color de los pigmentos⁵¹⁷.

El problema es mucho más grave cuando el agua almacenada dentro de los morteros se convierte en hielo por las bajas temperaturas, aumentando su volumen y produciendo tensiones que acabarán por formar grietas, fisuras y el desprendimiento de los revoques.

⁵¹¹ MORA, P., “Conservación de revoques, estucos y mosaicos excavados”, en PRICE, N.S. (ed.), *La conservación en excavaciones arqueológicas con particular referencia al área del Medit.*, 1987, p. 103.

⁵¹² CASTELLANOS GALLO, M^a J., *op cit.*, p. 55; MORA, P., *op cit.*, p. 105.

⁵¹³ RUIZ PARDO, J., *op cit.*, p. 62.

⁵¹⁴ CASTELLANOS GALLO, M^a J., *op cit.*, p. 58.

⁵¹⁵ *ead, ibidem.*

⁵¹⁶ RUIZ PARDO, J., *ibidem.*

⁵¹⁷ CASTELLANOS GALLO, M^a J., *ibidem.*

La humedad también puede ser causa de deterioro de las pinturas al favorecer el crecimiento de plantas, cuyas raíces empujarán los morteros hasta provocar su caída, o la proliferación de microorganismos –algas, musgos y líquenes- que pueden producir la destrucción de la capa pictórica⁵¹⁸.

La exposición a elevados niveles de luz solar directa ha provocado reacciones químicas que han variado la composición y el color de algunos pigmentos. Este problema se solucionó en parte con la construcción de la cubierta, pero algunos restos siguen sufriendo la incidencia directa de la luz solar en los últimos momentos del día, lo que continua produciendo el desvanecimiento de los colores. Este deterioro se hace evidente al comparar las fotografías de las pinturas publicadas por Abad Casal⁵¹⁹ y su estado actual, un cuarto de siglo después (Lám. LXXXVII. Ver también zócalos Láms. LX y LXII).



Alteraciones que siguen sufriendo en la actualidad las pinturas de la Casa del Mitreo a pesar de la construcción de la cubierta: Izda: el derrame de agua provoca la oxidación de los colores de las paredes de las habitaciones subterráneas; Dcha: la incidencia directa de la luz solar provoca el desvanecimiento de los colores.

Algunas pinturas han sufrido tratamientos de restauración erróneos, como el traslado a soportes de materiales perjudiciales para la capa pictórica (cemento, por ejemplo, que tiene multitud de sales que migrarán hacia la superficie), almacenajes inadecuados o repintes y barnizados excesivos⁵²⁰, tratamientos todos ellos irreversibles desaconsejados por la legislación internacional sobre patrimonio (Carta de Venecia, Art. 10).

⁵¹⁸ ead, *ibidem*.

⁵¹⁹ ABAD CASAL, L., *La pintura romana en España*, Tomo II, Alicante, 1982, pp. 20-49.

⁵²⁰ RUIZ PARDO, J., *ibidem*.

DIAGNÓSTICO.

Hasta que se realizó la construcción de la cubierta, la acción conjunta de los factores de alteración habría provocado el deterioro de las distintas capas que recubren los muros, especialmente de la capa pictórica. De este modo, 25 años después del descubrimiento de la *domus*, a comienzos de los años 90, se habría producido la pérdida de la mitad de las pinturas encontradas⁵²¹.

Dependiendo de la ubicación del muro (orientación...) y de la protección procurada tras su descubrimiento (cubrición con bloques de hormigón y tejados de uralita...), los muros decorados con pinturas parietales habrían sufrido distintos tipos de alteración. El soporte era la parte mejor conservada, pero la capa de recubrimiento había sufrido un gran deterioro, causando la separación y el desprendimiento de las pinturas murales. Gran culpa de este deterioro se produjo por la presencia de arcilla, que con la humedad aumenta de tamaño, perdiendo solidez y adherencia, y al secarse se contrae separándose del muro. Además, esta capa habría sido atacada por las raíces de las plantas.

La capa de preparación también sufrió problemas de deterioro, como la falta de adherencia al muro, la desagregación del mortero por disolución de sus componentes, la cristalización de sales solubles o la colonización de musgos.



Izda: desprendimiento de la capa de recubrimiento, pared Norte de la habitación C;
Dcha: desprendimiento de la capa de preparación, esquina Noreste Peristilo J.

⁵²¹ MARTÍNEZ VERGEL, J., y MESA HURTADO, R., *op cit.*, p. 102.

Entre las alteraciones más comunes de la capa pictórica, conservada de una forma muy desigual, estaban: las manchas provocadas por intervenciones anteriores; el desprendimiento y la formación de ampollas en la capa pictórica; el recubrimiento por eflorescencias salinas, costras de musgo y velos carbonatados; las manchas provocadas por microorganismos; la alteración de los colores por el exceso de iluminación y la oxidación de los pigmentos; y las erosiones sufridas por el paso del tiempo y la acción antrópica⁵²² (Lám. LXXXVIII).

Algunos restos del derrumbe del muro Este de la habitación F, entre los que se encuentran el revestimiento y la capa pictórica del paramento, fueron engasados durante la excavación realizada en los años 90 para evitar su disgregación y aún se encuentran formando parte del derrumbe junto con otros materiales (Lám. LIX).

La decoración pictórica de la Habitación de las pinturas (estancia G, Láms. LX-LXII) es, junto con la del corredor de las habitaciones subterráneas, la mejor de las conservadas en el yacimiento de la Casa del Mitreo, pues tras su descubrimiento se construyó una techumbre provisional que las protegió de los procesos de deterioro que afectaron a las demás pinturas.

Mención especial merecen las pinturas halladas durante la excavación de la cisterna X y que pertenecerían a la estancia situada sobre ella (Lám. LXXVI). Estos cuatro fragmentos fueron restaurados y actualmente son expuestos en una de las salas del Museo Nacional de Arte Romano, donde las condiciones ambientales (luz, humedad y temperatura) son mucho más estables que en el yacimiento. La legislación internacional recomienda la conservación de las decoraciones pictóricas en el propio monumento (Carta de Venecia, Art. 8), ya que trasladarlas a otro lugar provoca su descontextualización y pierden parte de su sentido conceptual⁵²³. Sin embargo, desde el punto de vista de la conservación, el hecho de ser expuestas en el Museo las ha protegido del deterioro sufrido por las otras pinturas del yacimiento.

⁵²² CORDERO CORDERO, M. y ALTIERI SÁNCHEZ, J., *Proyecto de restauración de las pinturas murales de la Casa romana del Mitreo, Mérida*, Inédito, *passim*; MARTÍNEZ VERGEL, J., y MESA HURTADO, R., *op cit.*, p. 107.

⁵²³ RUIZ PARDO, J., *op cit.*, p. 63.

TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN DE LAS PINTURAS MURALES.

La primera acción que debe realizarse tras el descubrimiento de las pinturas murales es la estabilización de los valores de humedad de la estructura arquitectónica, procurando un secado lento y controlado que evite la evaporación brusca del agua que el muro tiene almacenada y provoque una serie de tensiones que fracturen los revoques y a capa pictórica⁵²⁴.

Del mismo modo, habrá que proteger las estructuras de las inclemencias meteorológicas y de las humedades del terreno que provoquen el aumento de volumen de los morteros y su desprendimiento del muro⁵²⁵. Esta precaución se llevaría a cabo en la Casa del Mitreo a través de la construcción de estructuras arquitectónicas temporales⁵²⁶ –tabiques de hormigón y tejados de uralita- que protegieran los muros con las decoraciones pictóricas de mayor calidad. Sería una protección provisional, eliminada tras la construcción de la cubierta definitiva que salvaguardara todo el yacimiento, pero si no se hubiera llevado a cabo, las pinturas que protegían habrían sufrido el deterioro que experimentaron aquellas que estuvieron a la intemperie. También habrá que realizar drenajes y canalizaciones que impidan que el agua se acumule en el yacimiento y pueda ser absorbida por el yacimiento⁵²⁷.

En cuanto a la acción directa sobre la superficie pictórica, hay que tomar la precaución de fijar aquellas partes que corran el riesgo de desprendimiento para evitar la disgregación de la capa pictórica. Es una acción preventiva y puede realizarse adhiriendo una gasa que mantenga la integridad física de la película pictórica⁵²⁸.

Engasado de la capa pictórica de la Habitación de las pinturas para evitar su desprendimiento.



⁵²⁴ *id, ibidem.*

⁵²⁵ *id, ibidem.*

⁵²⁶ MARTÍNEZ VERGEL, J., y MESA HURTADO, R., *op cit.*, p. 107.

⁵²⁷ CASTELLANOS GALLO, M^a J., *op cit.*, p. 57-58; RUIZ PARDO, J., *ibidem*; STUBBS, J.H., “Protección y exhibición de estructuras excavadas”, en PRICE, N.S. (ed.), *La conservación en excavaciones arqueológicas con particular referencia al área del Mediterráneo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 106.

⁵²⁸ MORA, P., *op cit.*, p. 107.

De la misma manera, se recuperarán todos los fragmentos de enlucido con decoración pictórica y se documentará su posición para posteriormente intentar ensamblarlos y colocarlos en su lugar original⁵²⁹.

Una vez estabilizada la capa pictórica y aseguradas las partes con riesgo de desprendimiento, se procede a la limpieza de la superficie, eliminando los restos de tierra, incrustaciones arenosas, vegetación y sales superficiales que se encuentran sobre el muro⁵³⁰. Es una actividad que hay que realizar con sumo cuidado para no producir daños en la superficie y respetando la pátina natural que el paso del tiempo ha provocado en la pintura⁵³¹.

A veces los pigmentos de la pintura mural se encuentran en estado de pulverización y necesitarán de un tratamiento especial de asentamiento preventivo para que la película pictórica no se pierda⁵³². La consolidación de la película pictórica pulverulenta se realizará mediante la aplicación de productos que no sean de naturaleza orgánica, que alteren lo menos posible los colores y que sean reversibles⁵³³ (como recomiendan los principios internacionales sobre restauración: Carta de Venecia, Arts. 5 y 10). De esta manera, los productos más utilizados con este fin son las resinas acrílicas⁵³⁴, que asientan los pigmentos y permiten continuar con el tratamiento de conservación de los paramentos.

Se procederá entonces a tratamientos de limpieza más exhaustivos, como la extracción de las sales solubles contenidas en el muro. En esta operación, se aplicarán sobre la pared compresas de pulpa de celulosa impregnadas con agua desionizada. El muro absorberá el agua y las sales contenidas en los revoques se disolverán migrando hacia la superficie y depositándose en la pasta de celulosa⁵³⁵. La extracción total de las sales es imposible, tan sólo se podrá reducir su concentración en las capas superficiales⁵³⁶.

Del mismo modo, habrá que analizar la superficie pictórica para determinar la presencia de hongos y cuáles son las causas de su desarrollo. Habrá que aplicar el fungicida adecuado cuando se tenga la certeza de que no dañará la pintura y podrá ser eliminado con facilidad⁵³⁷.

⁵²⁹ *id, op cit.*, p. 106.

⁵³⁰ CASTELLANOS GALLO, M^a J., *op cit.*, p. 61; MORA, P., *op cit.*, p. 106; RUIZ PARDO, J., *ibidem*.

⁵³¹ CASTELLANOS GALLO, M^a J., *ibidem*.

⁵³² MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a J., *op cit.*, p. 388.

⁵³³ *ead, op cit.*, p. 388.

⁵³⁴ *ead, op cit.*, p. 386; RUIZ PARDO, J., *ibidem*.

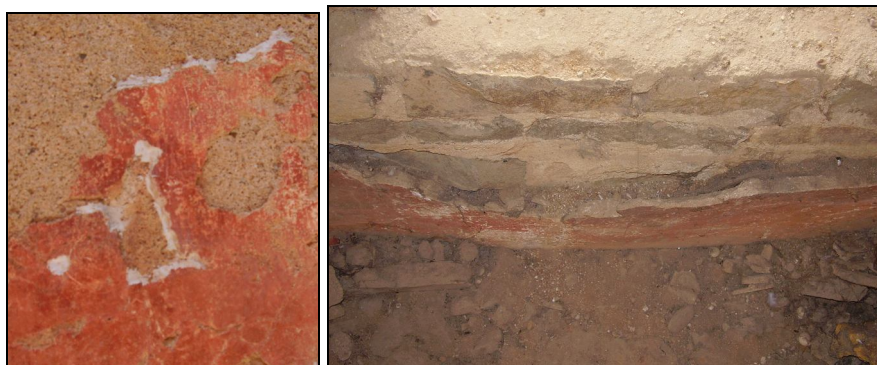
⁵³⁵ MORA, P., *ibidem*; RUIZ PARDO, J., *ibidem*.

⁵³⁶ MORA, P., *ibidem*.

⁵³⁷ MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a J., *op cit.*, p. 388.

Una vez realizada la limpieza de las superficies murarias se procede a su consolidación, que consiste en restablecer la cohesión entre el muro y las distintas capas que lo recubren. Se emplean así consolidantes que penetren hasta el nivel adecuado, de manera que vuelva producirse la cohesión de los materiales⁵³⁸. Se refuerzan con mortero de arena y cal los bordes de los fragmentos pictóricos conservados así como los bordes de las lagunas de la capa pictórica⁵³⁹, las partes más vulnerables y que con más facilidad se desprenderán si no se toma ninguna medida. En el caso de cavidades que no pueden volver a unirse, se añade polvo de mármol a las emulsiones de consolidación o se emplea argamasa fluida de fraguado hidráulico⁵⁴⁰, que se inyecta rellenando las oquedades y restableciendo la cohesión perdida⁵⁴¹.

En las pinturas de la Casa del Mitreo puede apreciarse como todos los bordes y lagunas han sido consolidados con mortero de arena y cal para evitar su desprendimiento. Sin embargo, algunos desprendimientos de las capas de preparación son tan grandes que, si no son reforzados, terminarán por caerse cuando los materiales que los componen se deterioren (pared Este de la habitación F).



Deterioro de la estructura de las decoraciones murarias: Izda: consolidación de los bordes de la capa pictórica; Dcha: desprendimiento de la capa de recubrimiento del muro con acumulación de suciedad en su interior, muro Este habitación F.

Llegados a este punto, una vez estabilizadas y consolidadas las pinturas, se produce una disyuntiva. Dependiendo de la utilidad que se dará a las pinturas, estas pueden ser enterradas de nuevo⁵⁴² –si no se cuenta con presupuesto para su cubrición o no se aplicará una protección que asegure su salvaguarda- o prepararlas para su exhibición.

⁵³⁸ FLOS TRAVIESO, N., “Arranque y consolidación *in situ* de pinturas murales romanas: dos ejemplos de intervención en el yacimiento”, en JIMÉNEZ SALVADOR, J.L., *I Coloquio de pintura mural romana en España*, Valencia, Ministerio de Cultura y Generalitat Valenciana, 1992, p. 182; MORA, P., *ibidem*.

⁵³⁹ RUIZ PARDO, J., *ibidem*.

⁵⁴⁰ MORA, P., *ibidem*.

⁵⁴¹ CASTELLANOS GALLO, Mª J., *ibidem*.

⁵⁴² MORA, P., *op cit.*, pp. 107-110; STUBBS, J.H., *op cit.*, p. 106.

Lo habitual si se quiere desarrollar un tratamiento en profundidad de las pinturas es que se arranquen de la pared para sanear el soporte. Para ello, se realiza un engasado –dos telas de algodón pegadas con cola animal- sobre la capa pictórica⁵⁴³, de manera que quede estabilizada e inmovilizada la superficie. Se procederá entonces a la separación de las pinturas del muro, que puede producirse de dos maneras: separando únicamente la capa pictórica con la tela -*strappo*- o arrancando la capa pictórica y las capas de enlucido subyacentes (*intonaco*) rompiendo el encofrado con largas barras de hierro planas -*stacco*⁵⁴⁴.

Una vez arrancadas del muro, las pinturas pueden tener dos destinos. El primero de ellos es su traslado a un museo (Museo Nacional de Arte Romano, i.e.), donde se expondrán -fragmentos con motivos pictóricos figurados hallados en la cisterna X de la Casa del Mitreo (Lám. LXXVI) y decoración mural de la casa de la Calle Suárez Somonte (Lám. LV)- o se almacenarán –fragmentos de decoración pictórica de la bóveda de las termas de la Casa del Mitreo- en unas condiciones estables que favorecerán su conservación. La importancia de los hallazgos expuestos obliga a crear unos soportes de las mismas dimensiones que tenían las estancias originales y que ofrezcan las máximas garantías de estabilidad, inercia y neutralidad⁵⁴⁵. La presencia en el MNAR de estas pinturas se justifica por la calidad de las mismas y por la pérdida de los paramentos murarios sobre los que se habrían realizado las pinturas.

La otra posibilidad, recomendada por las normas internacionales en materia de restauración (Carta de Venecia, Art. 8), consiste en el montaje de las pinturas en el propio yacimiento. Así ocurriría con la mayoría de las pinturas de la Casa del Mitreo, donde se arrancaron la mayor parte de los paneles para limpiar e impermeabilizar los muros⁵⁴⁶ y se trasladaron a soportes de cemento que volverían a montarse en su lugar original tras la restauración. El cemento es un material poco aconsejable para el uso como soporte de estos paneles pictóricos, ya que tiene una gran cantidad de sales que acabarán pasando a la capa pictórica y porque tiene un coeficiente de contracción/dilatación muy diferente al de los morteros empleados en el recubrimiento de los muros⁵⁴⁷. Entre los paneles con decoración

⁵⁴³ RUIZ PARDO, J., *op cit.*, p. 64.

⁵⁴⁴ *id, ibidem*.

⁵⁴⁵ MARTÍNEZ JUSTICIA, Mª J., *op cit.*, p. 388.

⁵⁴⁶ MARTÍNEZ VERGEL, J., y MESA HURTADO, R., *op cit.*, p. 107.

⁵⁴⁷ CASTELLANOS GALLO, Mª J., *op cit.*, p. 58.

pictórica arrancados y trasladados a un nuevo soporte están: las pinturas de los ángulos Noreste y Suroeste del *atriolum* B; los dos paneles de la pared Oeste del pasillo E; todos los paramentos interiores conservados de la habitación de las pinturas (estancia G); el paramento Norte del Peristilo J que hace pared con el muro Sur de la Habitación de las pinturas; o el muro Oeste del segundo tramo de escaleras de las Habitaciones Subterráneas.



Tres imágenes del fragmento pictórico situado en el extremo Suroeste del *atriolum* B, trasladado a un panel de cemento y recolocado en su lugar original: Izda y centro: consolidación de los bordes con mortero de cal y arena; Dcha: laguna en la que se puede ver la rejilla metálica utilizada durante su traslado.

Especialmente significativo es el caso del arranque de la decoración pictórica de los muros de la Habitación de las pinturas (Estancia G)⁵⁴⁸, cuyo proceso de transferencia se prolongó durante más de dos décadas. La reubicación en su lugar original no se produciría hasta 1995, coincidiendo con la construcción de la cubierta permanente del yacimiento⁵⁴⁹. Este largo proceso fue perjudicial para la capa pictórica, que se desprendería en algunas partes de las paredes al intentar despegar el engasado, perdiéndose irremediabilmente.

Una vez ensamblado en el lugar donde permanecerán se retira el engasado y se realiza una limpieza superficial de la capa pictórica, retirando todos los restos de adhesivo con un disolvente que no dañe la pintura⁵⁵⁰.

Se procederá entonces a la reposición de los fragmentos desprendidos, recogidos cuidadosamente con anterioridad y colocados ahora en el lugar que les corresponde en el muro junto con el resto de la decoración pictórica⁵⁵¹. Estos fragmentos se pueden sujetar temporalmente con una gasa hasta que su cohesión con el muro sea total.

⁵⁴⁸ ABAD CASAL, L., *La pintura romana en España*, Tomo I, Alicante, 1982, p. 47.

⁵⁴⁹ CASTELLANOS GALLO, M^a J., *ibidem*.

⁵⁵⁰ *ead*, *op cit.*, p. 58; MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a J., *op cit.*, p. 388; RUIZ PARDO, J., *op cit.*, p. 64.

⁵⁵¹ CASTELLANOS GALLO, M^a J., *op cit.*, p. 58.



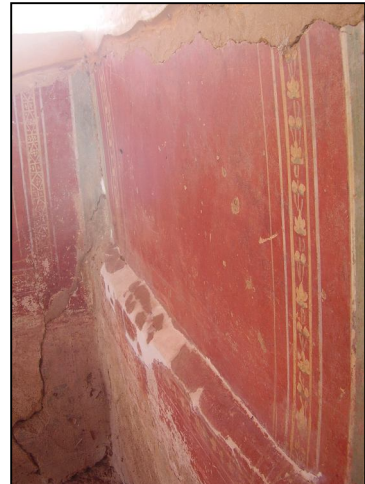
Recomposición de los fragmentos de mortero del muro con decoración pictórica:

Izda: muro Sur del peristilo J; Dcha: muro Sur del pasillo M.

Para disimular el aspecto de ruina de la superficie pictórica se rellenarán las lagunas con mortero de arena y cal hasta el mismo nivel de la pintura original, aplicándolo con una textura similar a la conservada⁵⁵². La reintegración cromática se realizará con acuarela, empleando sistemas de aplicación que identifiquen lo reconstruido, como el “*tratteggio a regatino*”⁵⁵³, que consiste en la aplicación de la pintura a base de trazos verticales de distintos tonos de una gama cromática similar a la pintura original, de manera que a una cierta distancia, la unidad de la imagen queda restablecida. Se respetan así los principios internacionales que recomiendan la distinción de las partes originales y las restauradas (Carta de Venecia, Art. 12).

En la Casa del Mitreo no llegaron a rellenarse las lagunas de la capa pictórica, presentando las pinturas un aspecto bastante deteriorado en algunos lugares. Tan sólo se rellenó con mortero la parte perdida que formaba el escalón del muro Norte de la Habitación de las pinturas para cohesionar los fragmentos conservados, pero no llegó a reintegrarse la capa pictórica, quedando el mortero a la vista.

Reintegración de la laguna del muro Norte de la Habitación de las pinturas.



Por último, se aplica una solución para proteger la capa pictórica y otra para evitar la proliferación de plantas y otros elementos que causen el biodeterioro⁵⁵⁴.

⁵⁵² ead, *op cit.*, p. 61.

⁵⁵³ ead, *ibidem*, p. 61; RUIZ PARDO, J., *op cit.*, p. 63.

⁵⁵⁴ MARTÍNEZ VERGEL, J., y MESA HURTADO, R., *op cit.*, p. 107.

CONCLUSIONES.

Desde las primeras líneas de este trabajo hemos insistido en la importancia que tiene el estudio de la vivienda como medio para conocer la forma de vida de aquellos que las habitan y, por extensión, de la sociedad que conformaron estos personajes.

Comenzamos nuestra exposición planteando los distintos tipos de casas romanas conocidas para, a continuación, centrarnos en el estudio de la casa típicamente romana, la *domus*. De raíz típicamente itálica, la casa de atrio comenzaría su difusión desde Italia para llegar en un momento temprano (siglos III-II a.C.) a la Península Ibérica, donde es adoptada por las élites indígenas junto a otros elementos de prestigio en un gesto de acercamiento hacia el mundo romano, del cual esperaban conseguir grandes beneficios. Así, serán estas élites locales las capas más permeables de la sociedad hispana a través de las cuales se inicie la romanización. Poco después, y por influencia helenística, se añadirá a las casas de atrio un nuevo espacio que incrementa el contacto del hombre con la naturaleza, el peristilo, que configura la típica vivienda de las clases altas de la sociedad romana, la *domus*. Debido a la existencia de una parte pública en estas residencias señoriales, y teniendo en cuenta la importancia que tenía la representación como forma de ascenso social entre los romanos, algunas de las estancias de la *domus* serían ricamente decoradas con pinturas y mosaicos de gran calidad.

Si bien hasta hace unas décadas la arqueología presentaba una serie de limitaciones que impedían el estudio integral de la arquitectura doméstica –búsqueda de estructuras decoradas, datación en base a los estilos decorativos, falta de rigor científico...-, el principal problema al que nos enfrentamos hoy en día en el estudio de la vivienda hispanorromana en los ámbitos urbanos es la delimitación de la superficie excavada por los bordes del solar, que impide realizar excavaciones en extensión para conocer las estructuras arquitectónicas en su conjunto. Afortunadamente, la arqueología actual realiza su labor mediante una metodología científica que permite superar estas barreras. Destaca el caso emeritense, donde el Consorcio de la Ciudad Monumental, Histórico-Artística y Arqueológica de Mérida se encarga de la recogida de los datos de todas las excavaciones realizadas en la ciudad y su inclusión en un registro común, tratando toda la ciudad como un único yacimiento, lo que permite poner en relación datos de solares excavados en la actualidad con otros estudiados en el pasado.

El yacimiento que estudiamos está ubicado extramuros de la que fuera capital de la *Lusitania* y que llegaría a ostentar la capitalidad de la *Diocesis Hispaniarum*. Así, al Suroeste de la colonia *Augusta Emerita*, se erigió la Casa del Mitreo, en la denominada área periurbana, una zona situada fuera de los muros de la ciudad pero próxima a ella, en la que convivió con todo tipo de edificios y estructuras: vías de comunicación, necrópolis, instalaciones industriales, conducciones hidráulicas, edificios de espectáculos...

La *domus* se articula en torno a tres espacios descubiertos, un *atriolum* y dos peristilos -uno de ellos con jardín, *viridarium*-, en torno a los cuales se articulan las habitaciones. Estos tres espacios contarían con la presencia de columnas que sustentarían la estructura del tejado. En los dos peristilos se emplearían columnas de mármol fingidas, con alma de granito o ladrillos semicirculares, estucadas, pintadas de rojo en su parte inferior y estriadas en su parte superior. Es especialmente llamativa dentro de la estructura de la casa la existencia de habitaciones subterráneas -*cubicula diurna*. La casa contaría con una gran cisterna en la que se encontraron los restos de la decoración pictórica de la estancia superior, con un programa iconográfico que reproduciría un ciclo báquico. Aunque no ha sido probado arqueológicamente, se da por hecho que los baños ubicados en el Sureste de la casa formarían parte de la *domus*.

Por la presencia de estos elementos y por la rica ornamentación empleada en la decoración de la casa, se deduce que esta vivienda debió ser habitada por un personaje de cierta importancia en la vida de la colonia.

Así, conocemos restos de la decoración pictórica de la *domus*, entre los que destacan por su calidad técnica y su estado de conservación, además de los hallados en la cisterna ya descritos, las decoraciones murales de dos estancias: la galería de la escalera de las habitaciones subterráneas -una de las imitaciones de mármol brocatel mejor conservadas del Imperio- y la habitación de las pinturas, en cuya parte central se alternan paneles de color rojo con interpaneles azul/negro con representación de candelabros en su interior. Del mismo modo, los suelos de las estancias de representación estarían pavimentados con mosaicos de *opus tessellatum*, con motivos tanto geométricos como figurados. El último grupo lo formarían un emblema con la representación de un pequeño Eros con una paloma entre sus manos y el Mosaico Cosmogónico, único en todo el Imperio, una representación del cosmos y de las fuerzas de la naturaleza en tres niveles: celeste, terrestre y marítimo.

En cuanto a la cronología, parece probado que la estructura básica de la casa se construyó a finales del siglo I o durante la primera mitad del siglo II, aunque algunas decoraciones pertenecerían a remodelaciones posteriores. A este primer momento constructivo pertenecerían varios de los programas iconográficos de la casa, entre los que destacan la decoración pictórica de las columnas de ambos peristilos, la Habitación de las pinturas o la habitación situada sobre la cisterna de la casa. En cuanto a los pavimentos, también pertenecerían a este momento aquellos mosaicos bícromos decorados con motivos geométricos. Más controvertida es la datación de los mosaicos polícromos, el emblema del Eros y el Mosaico Cosmogónico. Si bien éste último había sido tradicionalmente fechado a finales del siglo II, análisis de la teselas o comparaciones estilísticas retrasan su elaboración hasta finales del siglo III o incluso el siglo IV. Al siglo III pertenece la decoración pictórica de la bóveda de los baños adyacentes a la casa, en la que se representan multitud de peces.

Los últimos trabajos arqueológicos realizados en el yacimiento evidencian el abandono de una parte de la casa (en torno al atrio) a causa de un gran incendio a finales del siglo II o durante la primera mitad del siglo III, sin embargo se desconoce el momento del abandono definitivo de la *domus*.

El deterioro de las estructuras arquitectónicas que componen el yacimiento comenzaría en el momento mismo de su excavación, por lo que se llevaron a cabo una serie de medidas protectoras para garantizar la salvaguarda de los elementos decorativos de mayor calidad de las condiciones medioambientales –cubrición de algunas estancias con tejadillos provisionales, arranque y montaje de las pinturas murales y mosaicos sobre soportes de cemento... Pero estas medidas no eran lo suficientemente efectivas y en los años 90 del siglo XX tuvo que acometerse una actuación de mayor calado en la que se eliminaron los añadidos de la restauración anterior y se construyó una gran cubierta que protegiera los ya deteriorados restos de la *domus*. Como complemento de la función protectora, durante la construcción de la cubierta definitiva se acondicionó el yacimiento para la exhibición al público mediante la construcción de una pasarela que permitiera la visita desde un punto de vista elevado, desde el cual se puedan observar las estructuras sin deteriorarlas, así como la realización de una serie de reintegraciones –recrecido de muros, anastilosis...- y explicaciones –cartelería- que

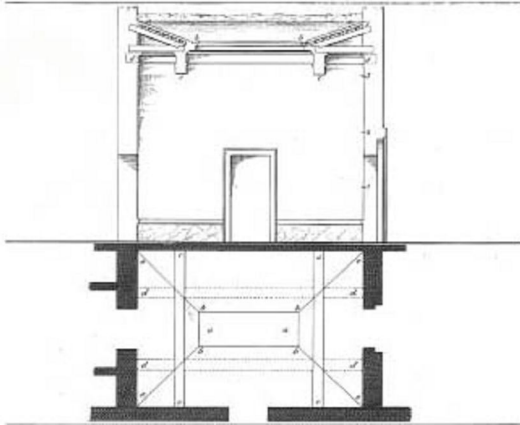
facilitaran su comprensión por parte de los visitantes, pero siempre desde el rigor científico y el respeto a la normativa internacional en materia de conservación del patrimonio.

Este es el conocimiento desprendido del análisis de las estructuras del yacimiento y de las distintas publicaciones realizadas sobre la casa. Sin embargo, será necesario realizar un estudio unitario de la domus para aportar respuestas a los cuatro interrogantes que nos planteábamos al comienzo del trabajo: la estructura completa de la casa, el conocimiento de las distintas fases cronológicas, la funcionalidad del edificio o el papel que ocupaba dentro de la ciudad. Estudio que, teniendo en cuenta el carácter científico que ha alcanzado la arqueología en la ciudad durante los últimos años como consecuencia de la labor realizada por el Consorcio de la Ciudad Monumental, Histórico-Artística y Arqueológica de Mérida, estamos seguros se realizará en un futuro no muy lejano.

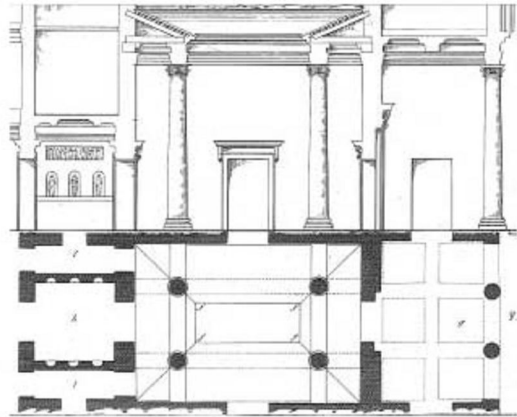
- DOCUMENTACIÓN GRÁFICA -

LÁMINA I.

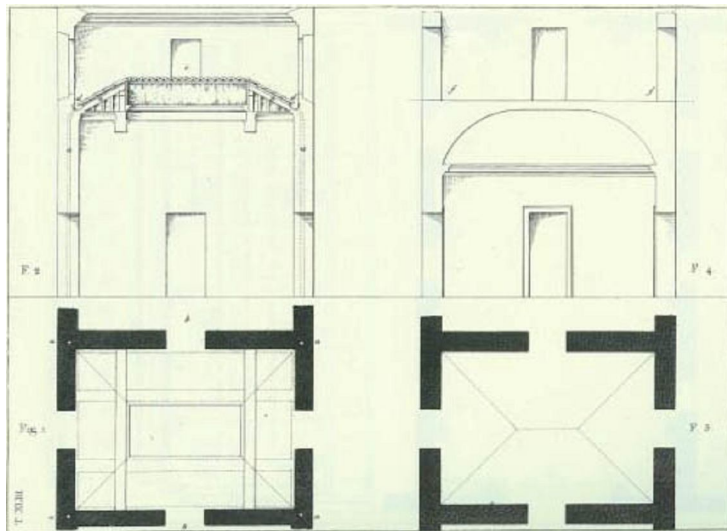
Cuatro de las cinco tipologías de atrio según Vitrubio
(Fuente: <http://www.dapt.ing.unibo.it/nuovosito/Docenti/Bettazzi/corsobet/vitruvio/indice.htm>)



Atrio toscano.



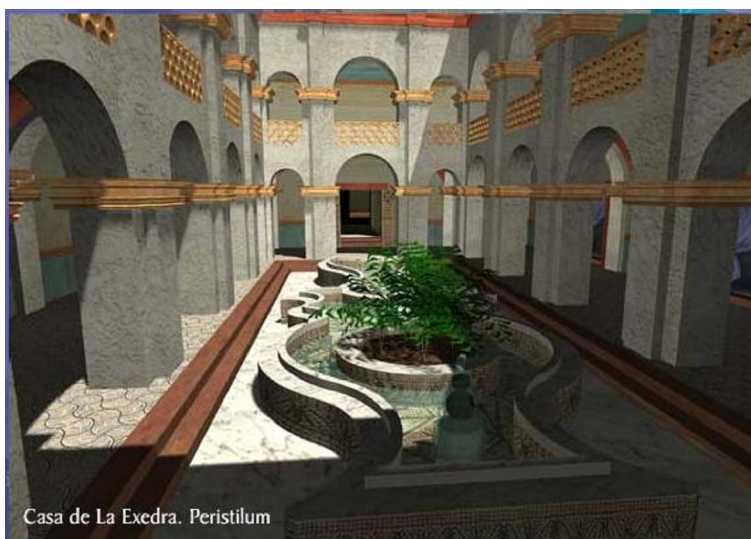
Atrio tetrástilo.



Atrio displuviado.

Atrio cubierto a bóveda.

LÁMINA II.



Reconstrucción infográfica de los peristilos de tres casas de Itálica.
Arriba: Casa de Hylas; Centro: Casa de los Pájaros; Abajo: Casa de la Exedra.
(Fuente: <http://www.sfpaula.com/italicavirtual/>)

LÁMINA III.

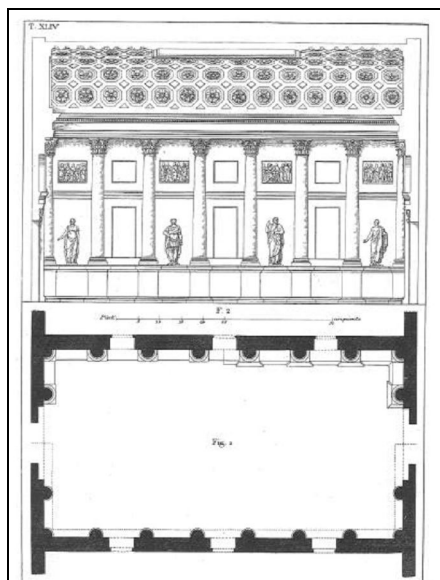


Peristilo de la Casa de los Vetti
en Pompeya.

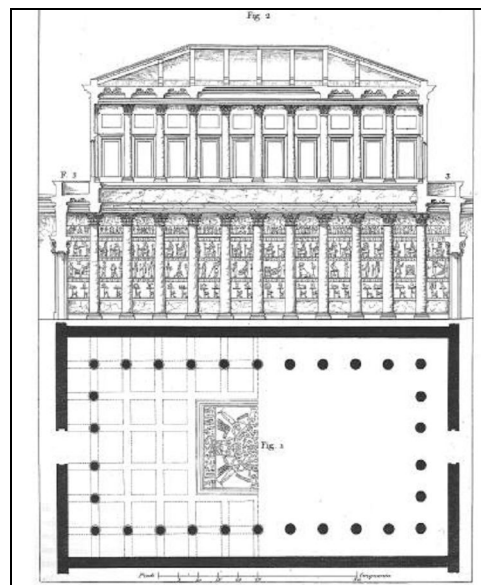


Triclinium de verano de
la Casa de Neptuno y Anfítrite, Herculano.

Dos de los cuatro tipos de *oecus* descritos por Vitrubio.
(Fuente: <http://www.dapt.ing.unibo.it/nuovosito/Docenti/Bettazzi/corsobet/vitruvio/indice.htm>)



Oecus corintio.

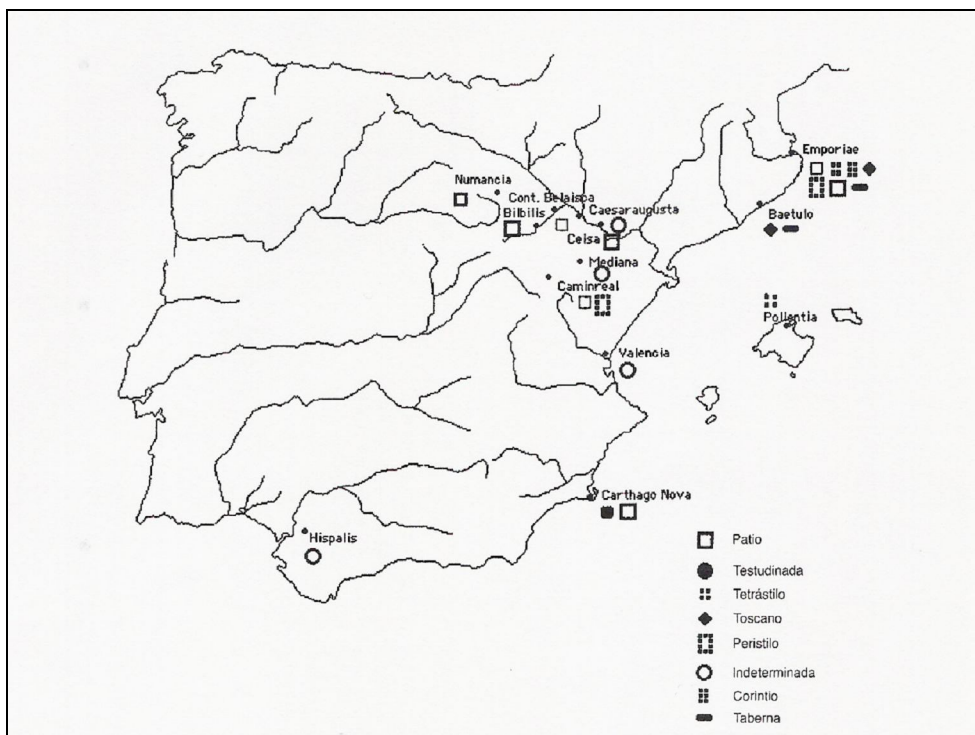


Oecus egipcio.

LÁMINA IV.

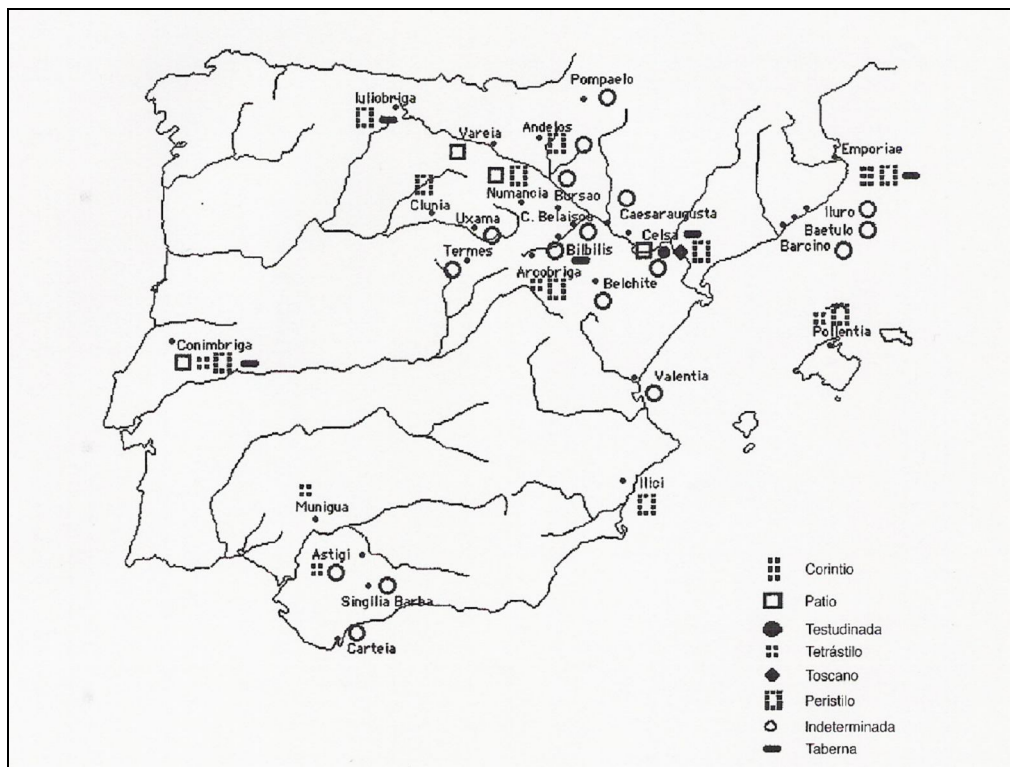


La arquitectura doméstica en el siglo II a.C. en la Península Ibérica. Según M. Beltrán.

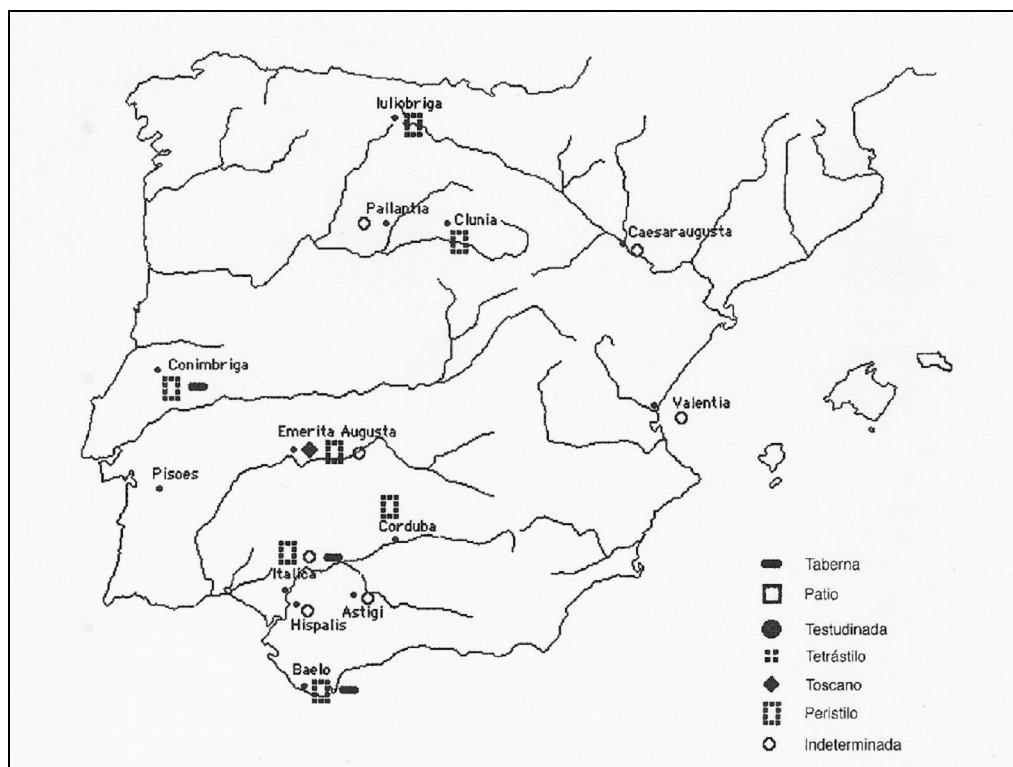


La arquitectura doméstica en el siglo I a.C. en la Península Ibérica. Según M. Beltrán.

LÁMINA V.

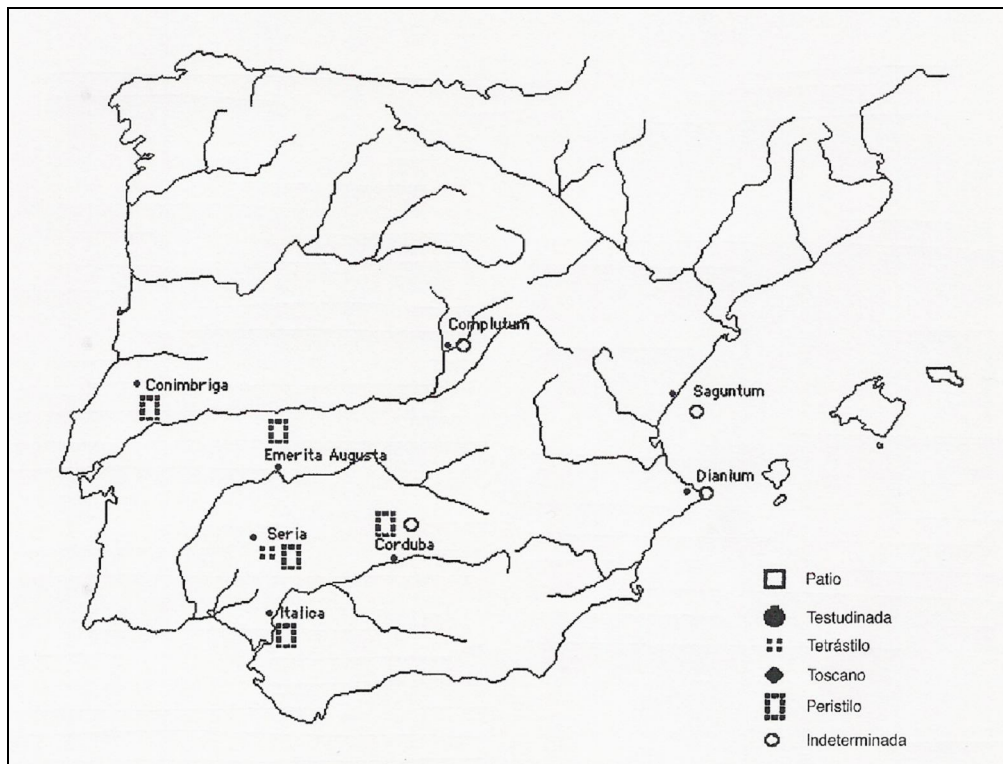


La arquitectura doméstica en el siglo I d.C. en la Península Ibérica. Según M. Beltrán.

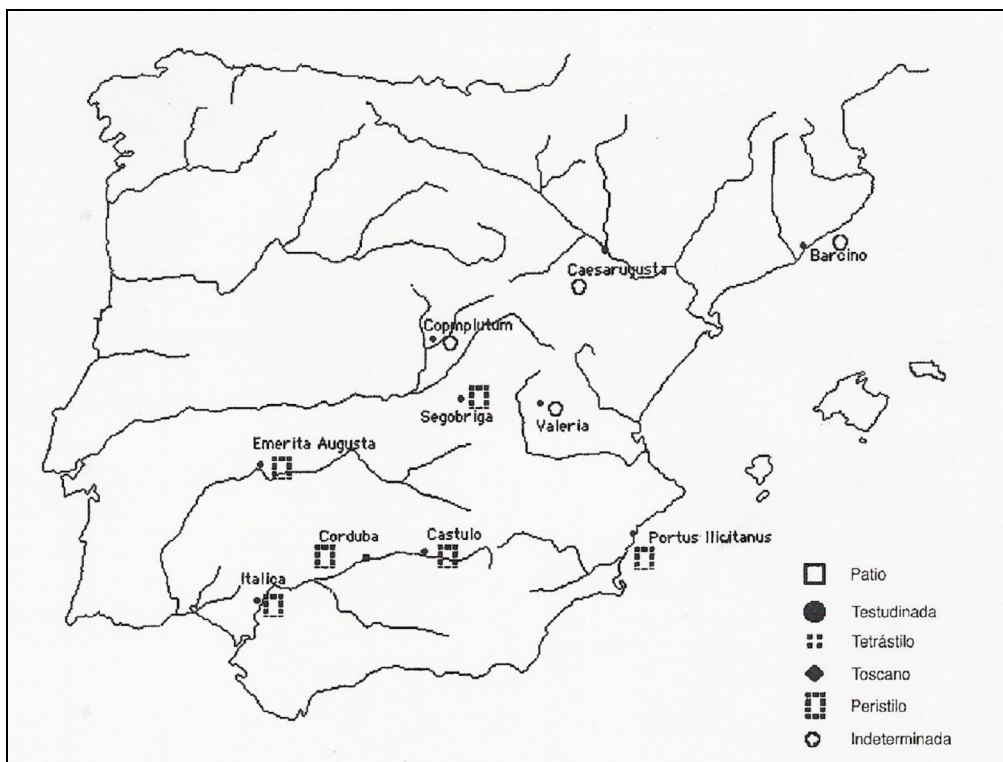


La arquitectura doméstica en el siglo II d.C. en la Península Ibérica. Según M. Beltrán.

LÁMINA VI.

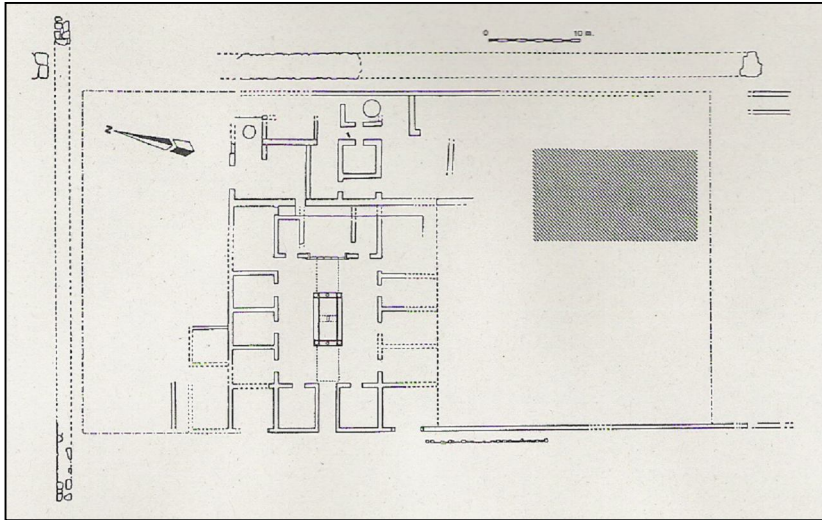


La arquitectura doméstica en el siglo III d.C. en la Península Ibérica. Según M. Beltrán.

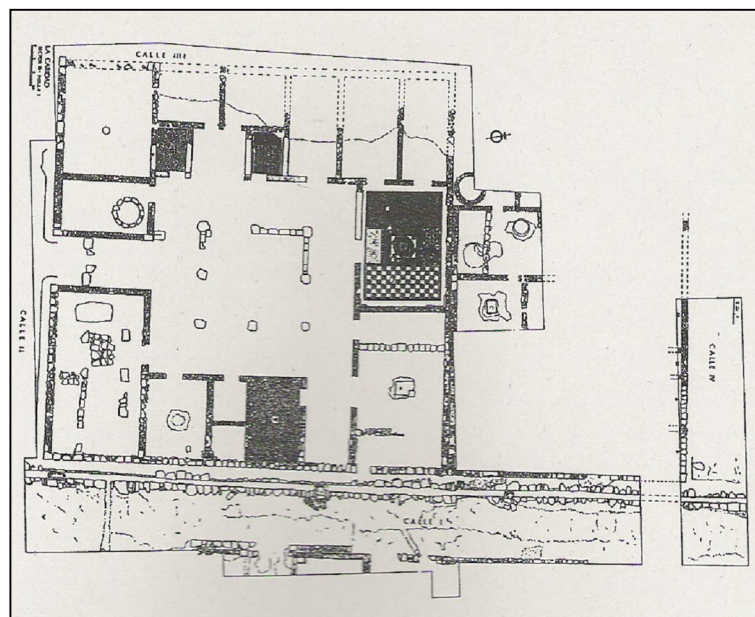


La arquitectura doméstica en el siglo IV d.C. en la Península Ibérica. Según M. Beltrán.

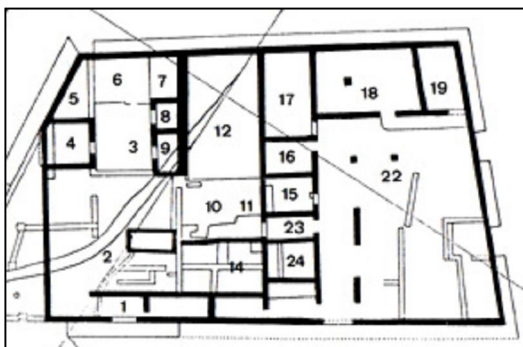
LÁMINA VII.



Planta de la Casa Villanueva,
Ampurias. Según P. Gros.

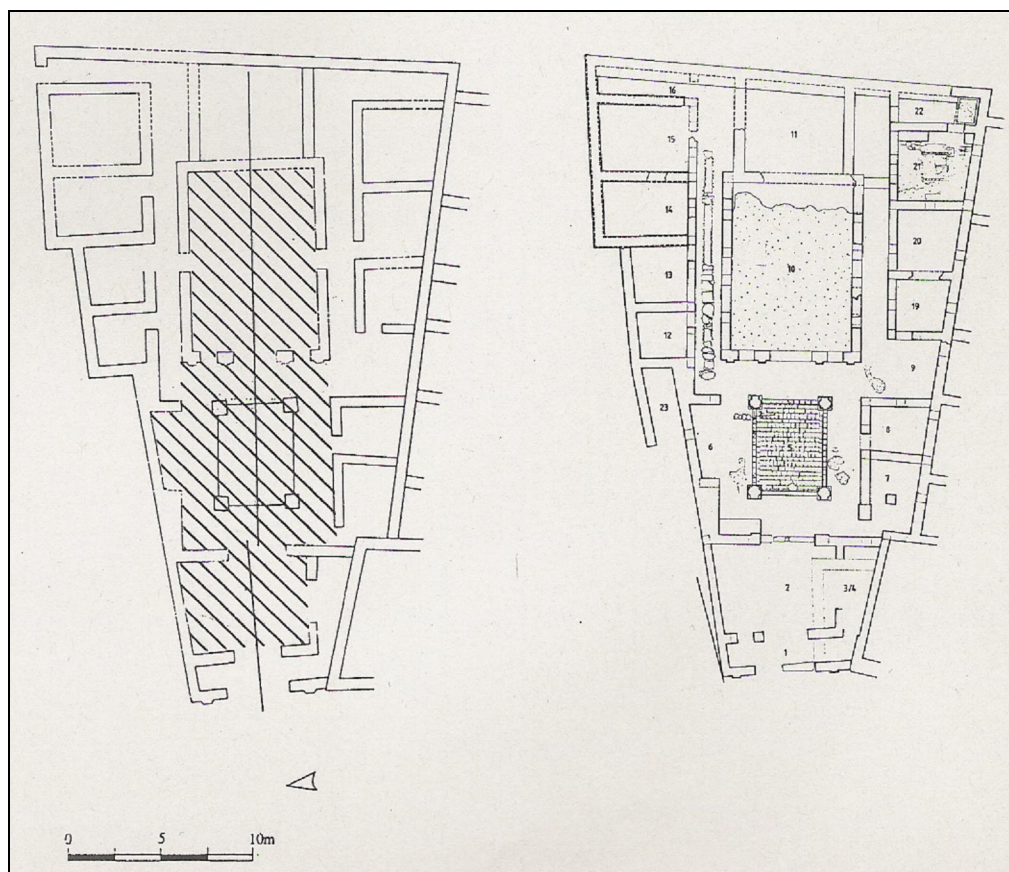


Planta de la Casa de Likine en La
Caridad, Caminreal. Según P. Gros.

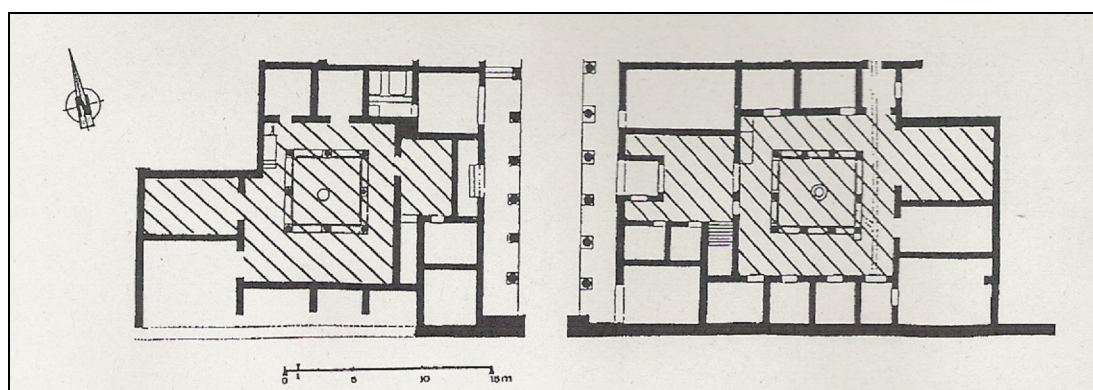


Planta y maqueta de la Casa de los Delfines de Celsa. Según M. Beltrán.

LÁMINA VIII.

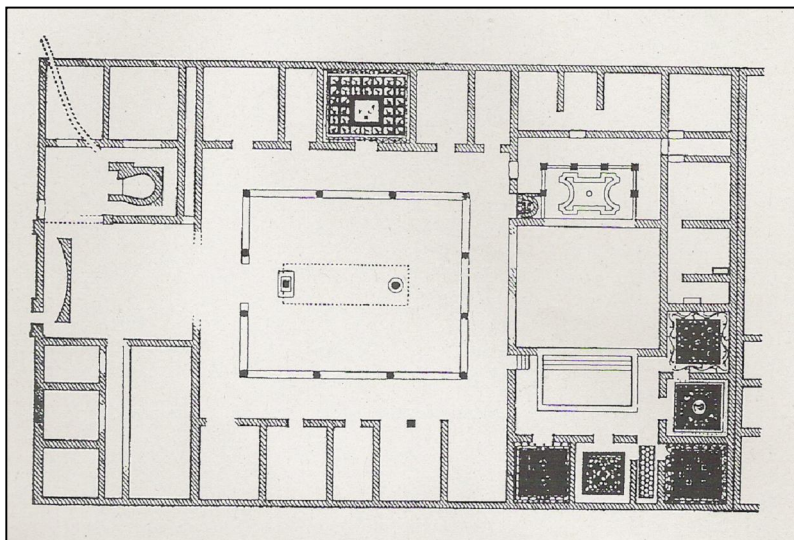


Planta de la Casa nº 1 de *Munigua*. Según P. Gros.

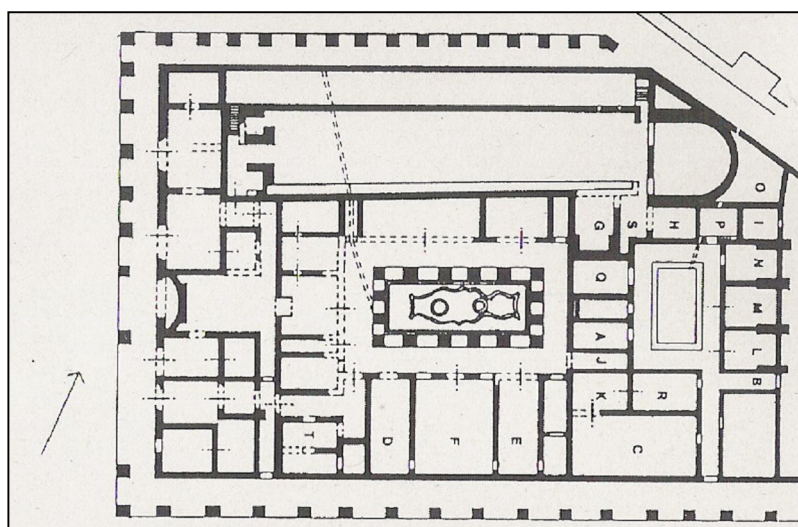


Planta de las Casas del Oeste y del Cuadrante Solar, en *Baelo Claudia*. Según P. Sillieres.

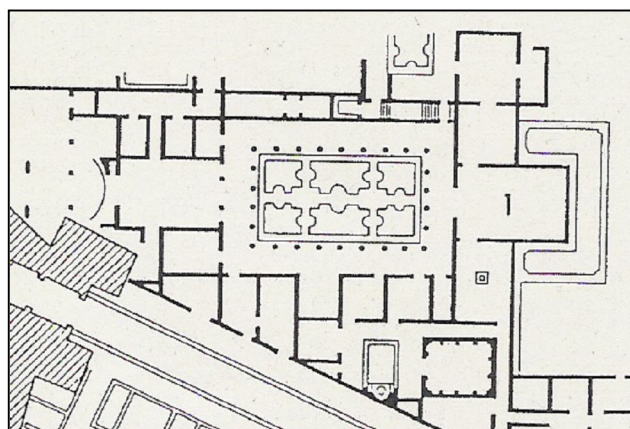
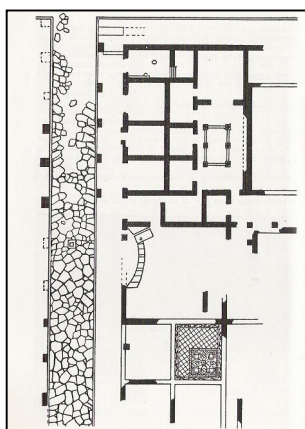
LÁMINA IX.



Planta de la Casa de los Pájaros
de Itálica. Según P. Gros.

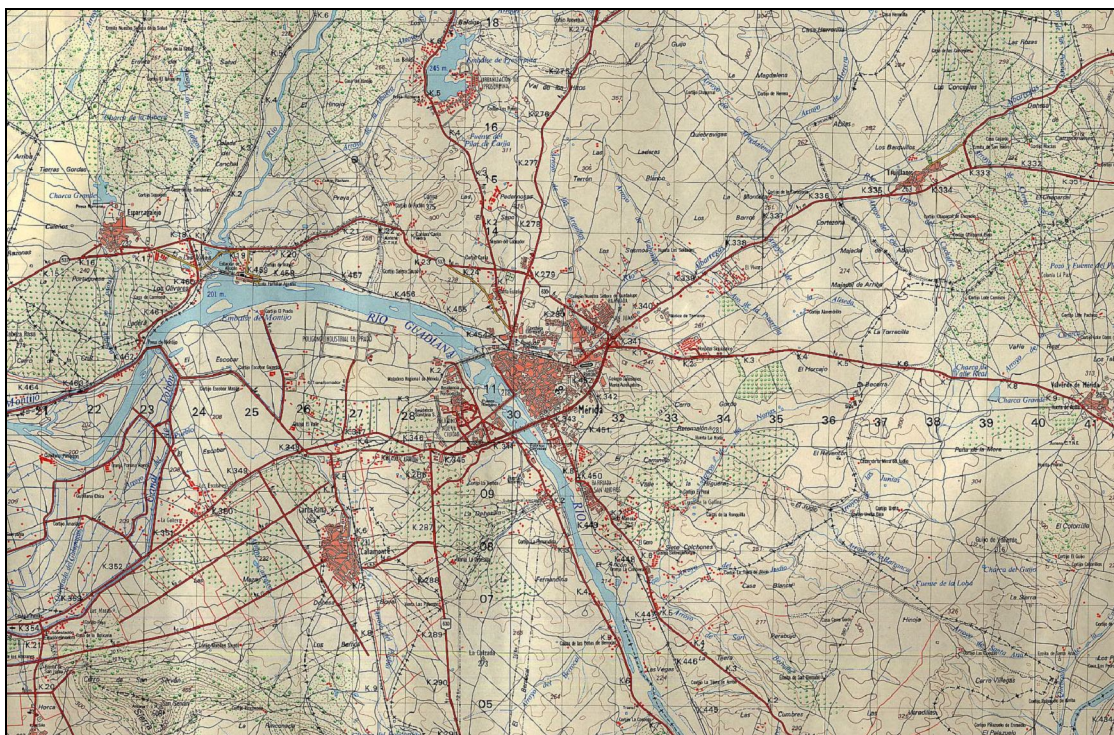


Planta de la Casa de la Exedra
de Itálica. Según P. Gros.

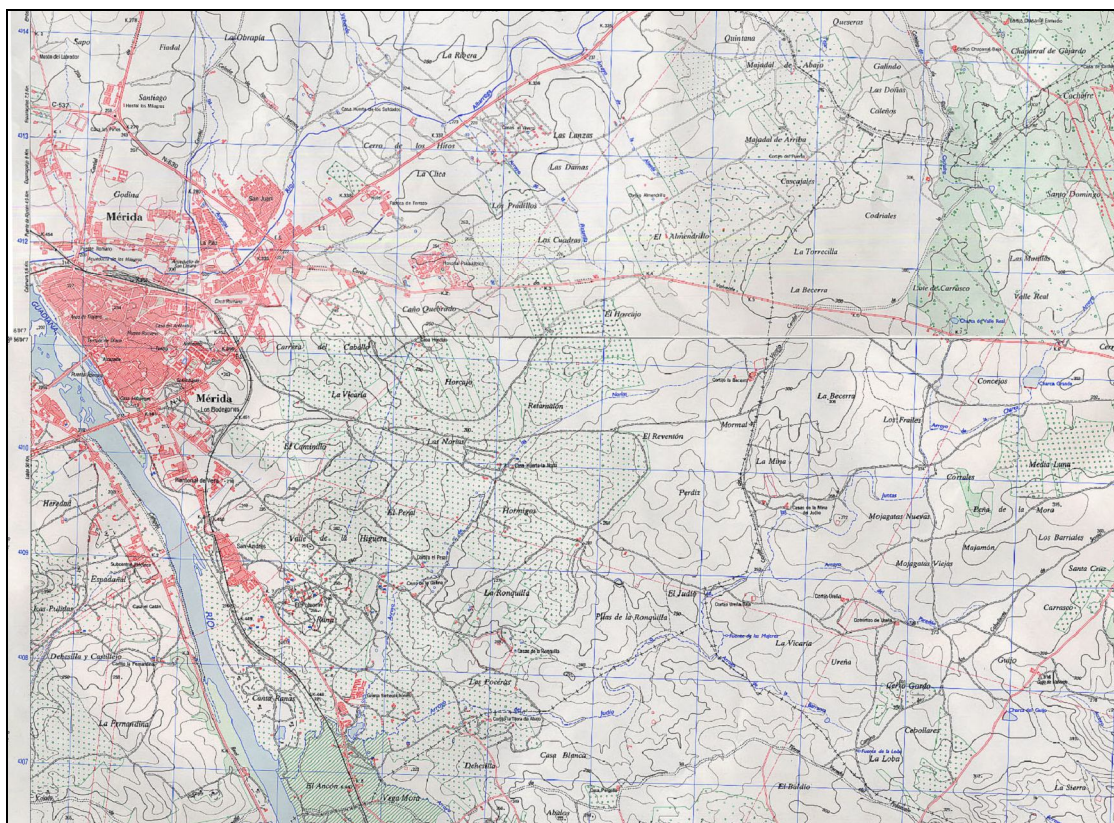


Plantas de dos *domus* hispanorromanas: Casa de las Tabernas o del Emparrado de Itálica (izda.) y
Casa de los Juegos de Agua de Conimbriga (dcha). Según A. García y Bellido y P. Gros.

LÁMINA X.

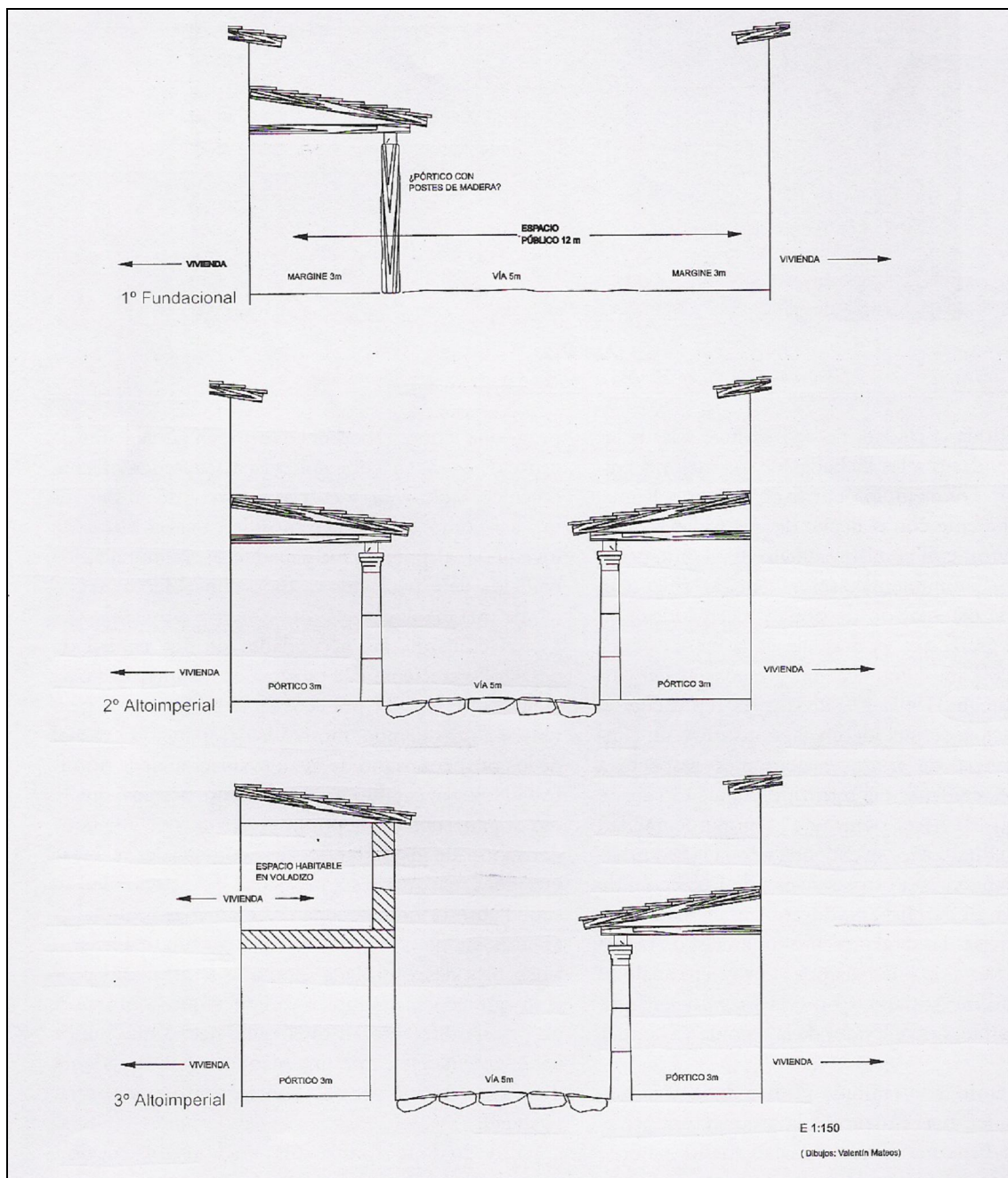


Mapa Topográfico 1: 50.000.



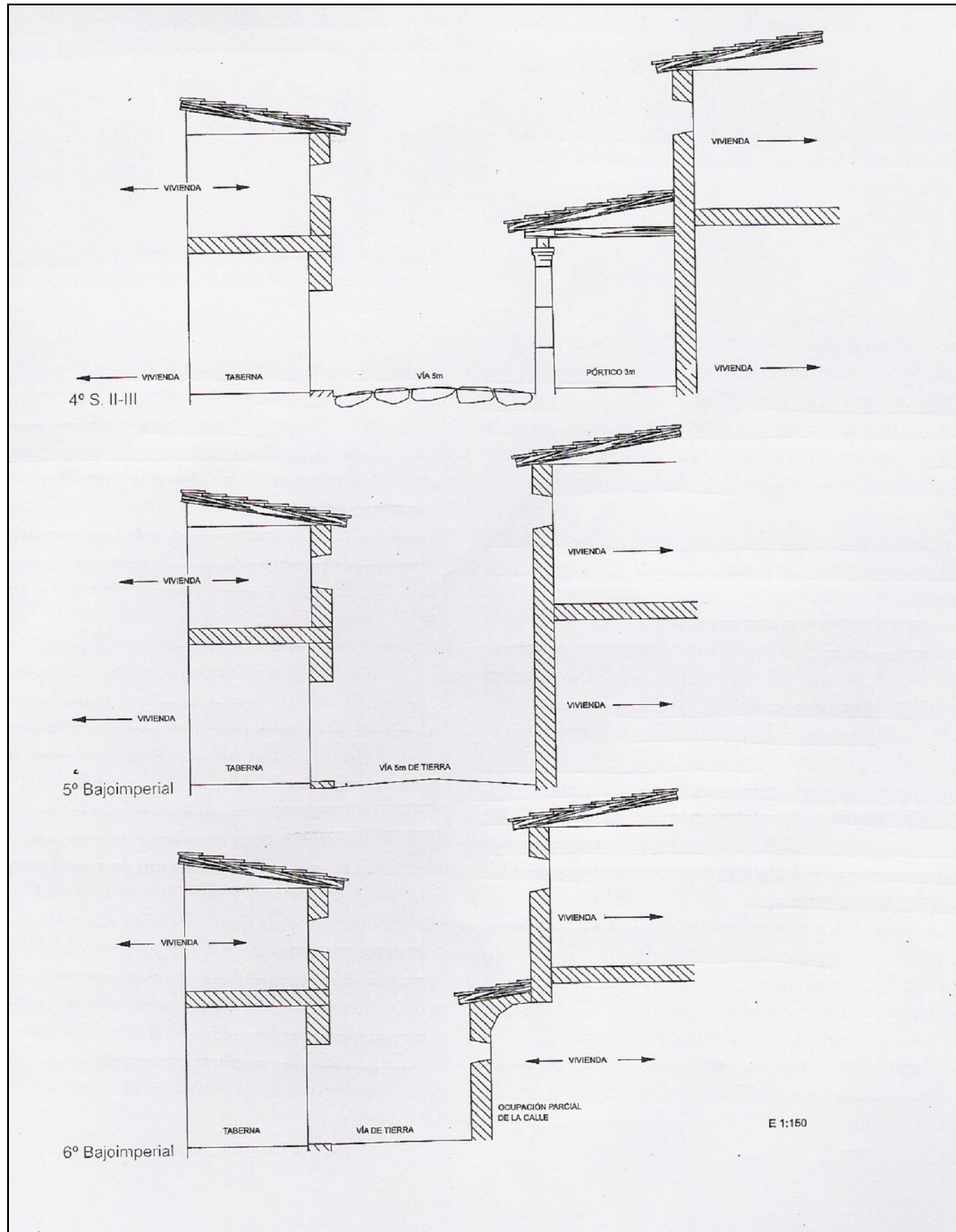
Mapa topográfico 1: 25.000.

LÁMINA XI.



Reconstrucción del proceso de ocupación de los pórticos emeritenses I (según M. Alba).

LÁMINA XII.

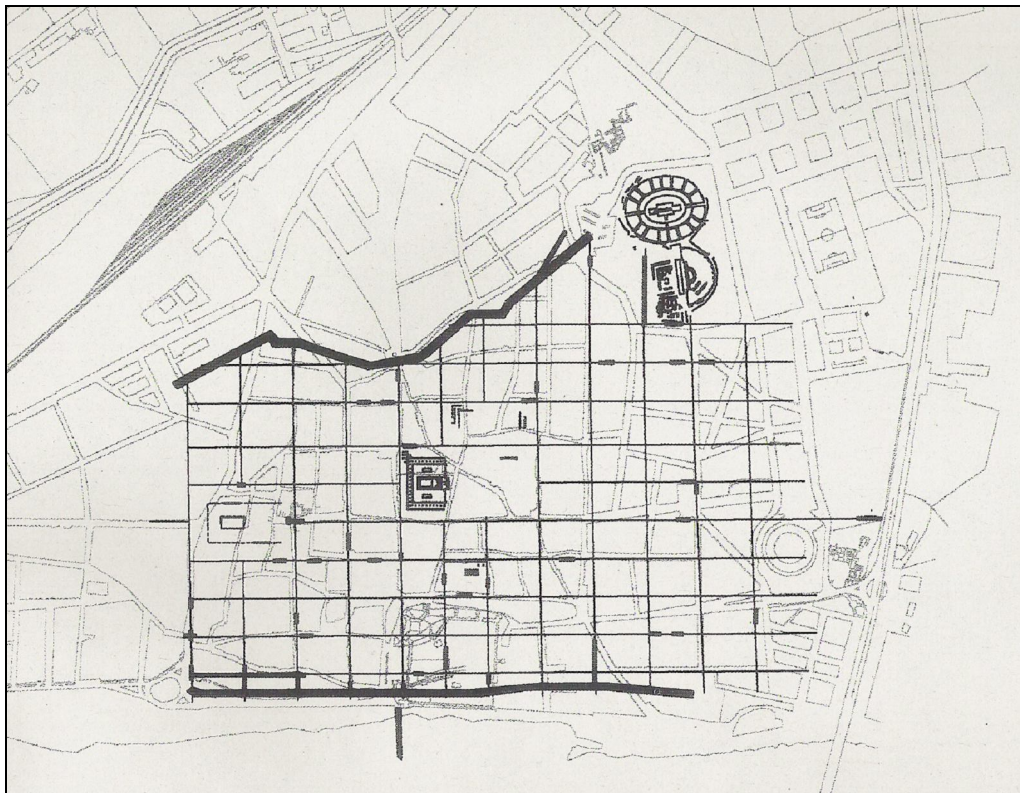


Reconstrucción del proceso de ocupación de los pórticos emeritenses II (según M. Alba).

LÁMINA XIII.

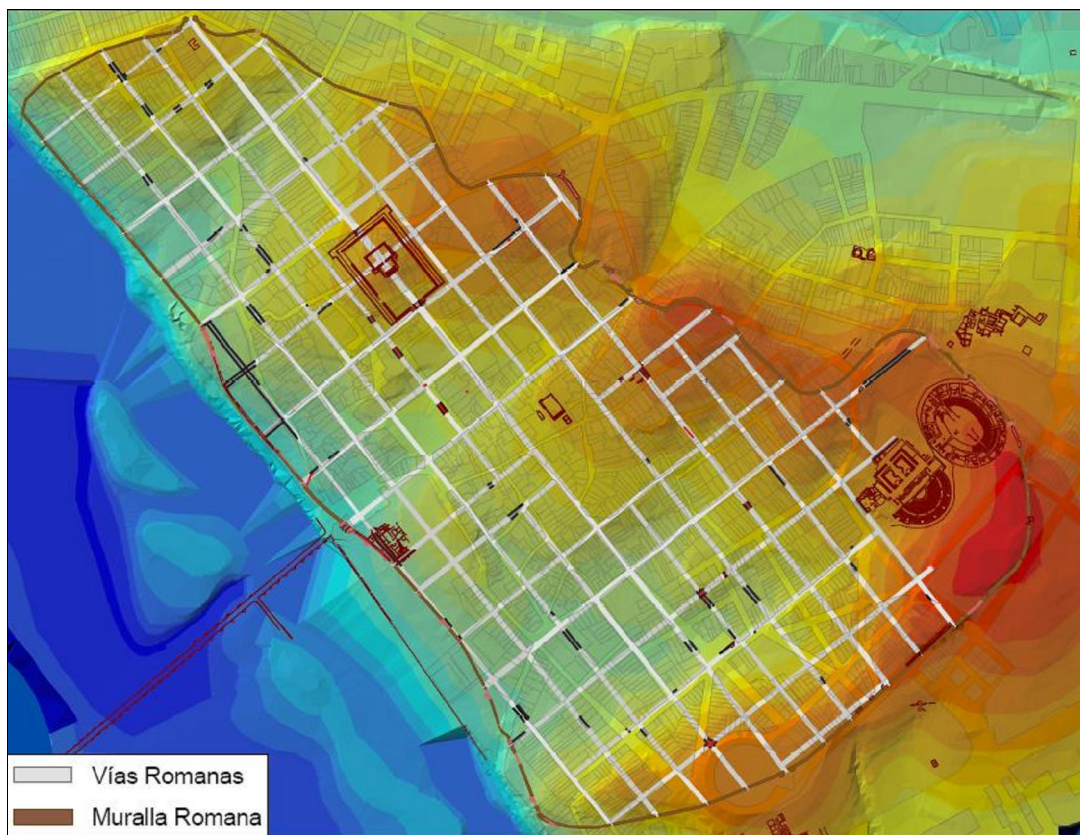


Vista aérea de la ciudad. Google Maps.



Superposición de la trama urbana antigua sobre el callejero actual de Mérida. Según P. Mateos, 1994-95.

LÁMINA XIV.

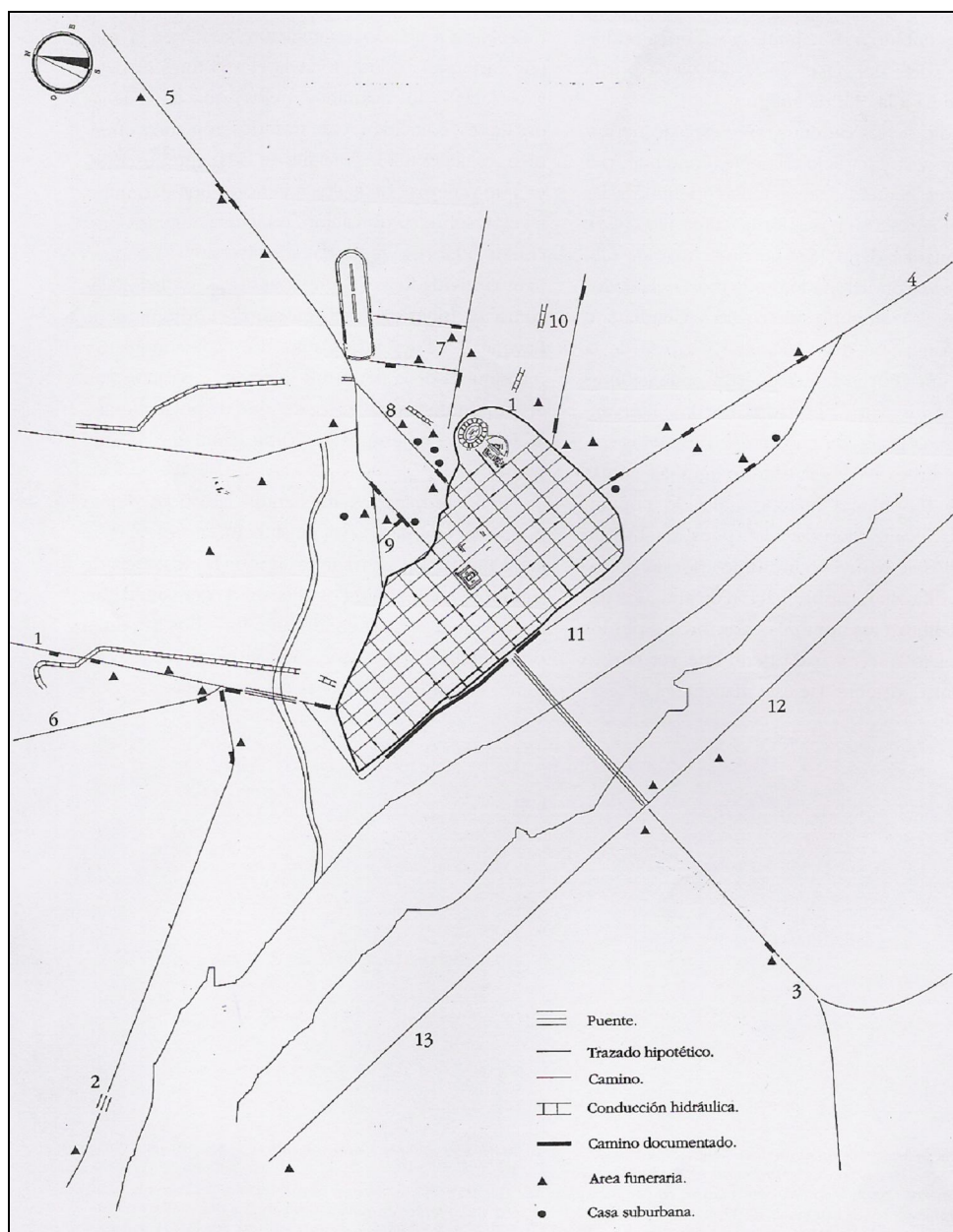


Plano de Mérida con uso de SIG: Muralla, trama urbana y monumentos. Según Barrientos, Arroyo y Marín.



Ubicación de distintas estructuras en el entorno de la Casa del Mitreo. Área periurbana. Google Maps.

LÁMINA XV.



Situación de los caminos periurbanos de Mérida. Según P.A. Fernández Vega.

LÁMINA XVI.



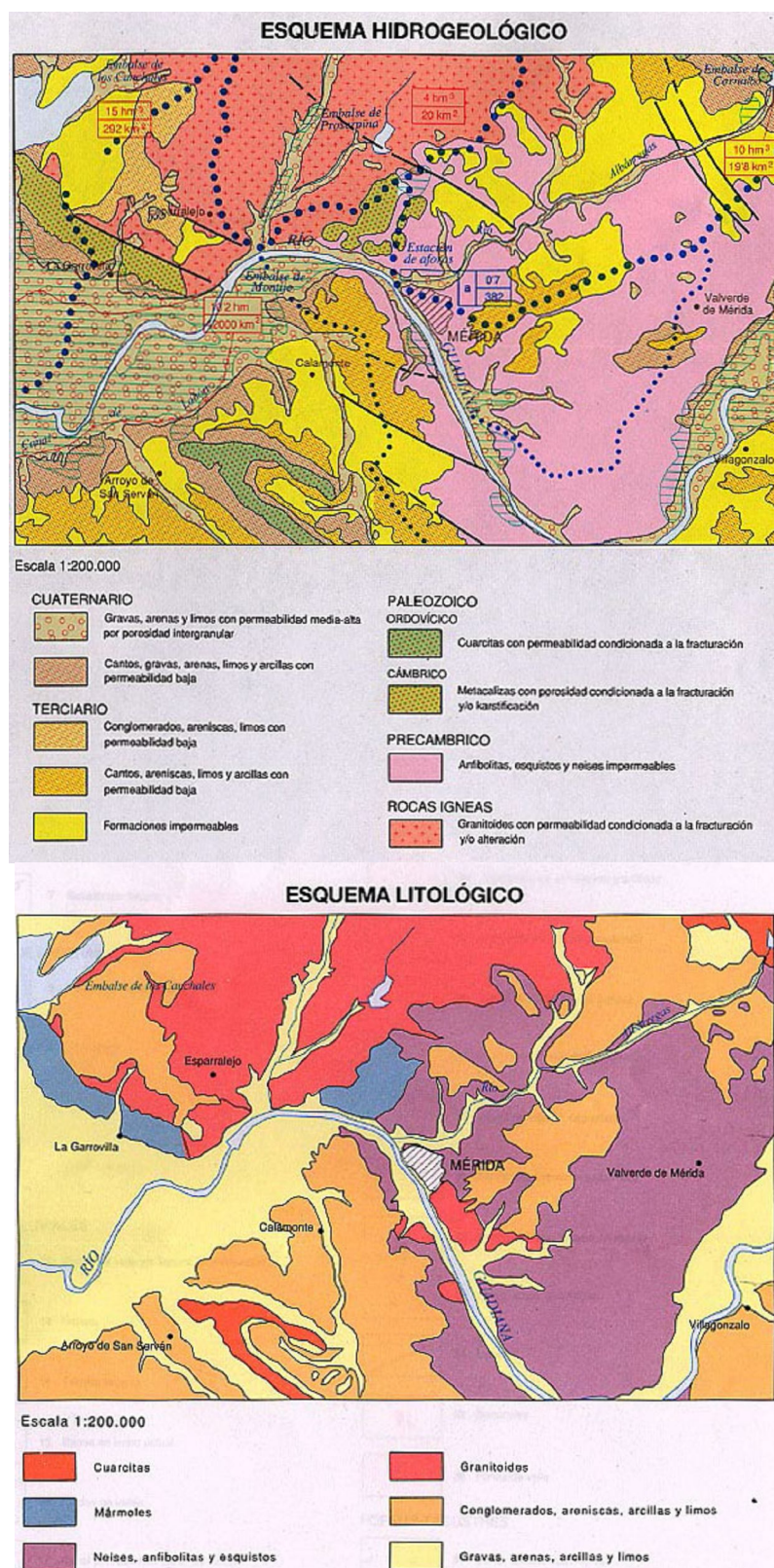
Localización de las casas intramuros en el plano de Mérida. Según F. Palma.

LÁMINA XVII.



Localización de las casas extramuros en el plano de Mérida. Según G. Sánchez y R. Nodar.

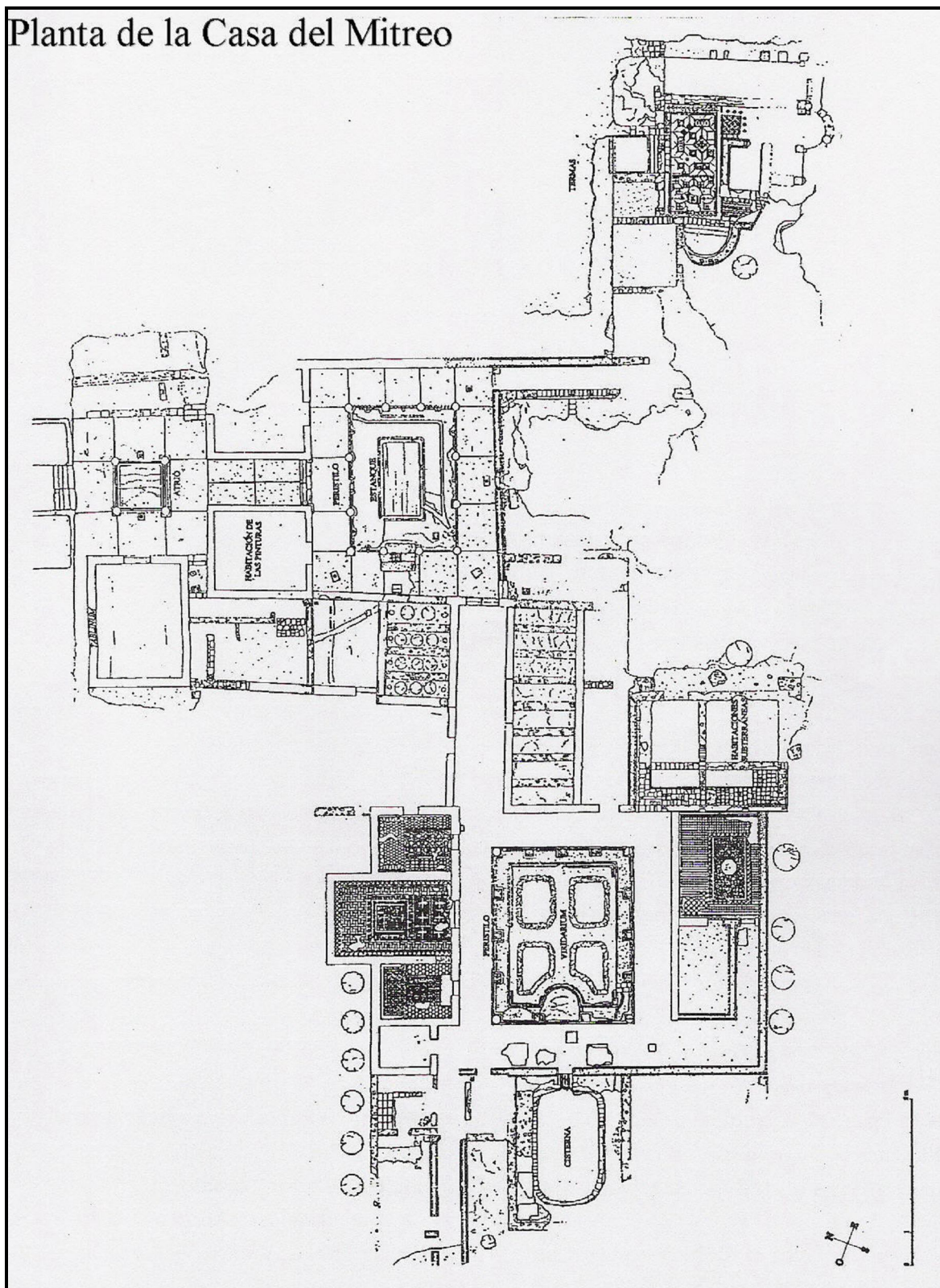
LÁMINA XVIII.



Mapas hidrogeológico y litológico del entorno de Mérida.

LÁMINA XIX.

Planta de la Casa del Mitreo



Planta de la Casa del Mitreo, Según R. Mesa y J. Martínez.

LÁMINA XX.



Vista del *atriolum* B desde el Norte. Entrada a la casa. *Tabernae* (A) a ambos lados.



Vista del *atriolum* B desde el Este.

LÁMINA XXI.



Salida desde el ángulo Sureste del *atriolum* B al exterior de la *domus*.



Pasillo de comunicación entre el *atriolum* B y el peristilo J (E).

LÁMINA XXII.



Habitación F. Nivel de derrumbe.



Sala G. Habitación de las pinturas.

LÁMINA XXIII.



Habitación H.



Habitación I.

LÁMINA XXIV.



Peristilo J visto desde el Noreste.



Impluvium del peristilo J desde el Oeste.

LÁMINA XXV.



Sala L. Amalgama de estructuras.



Unión del peristilo J con el pasillo M.

LÁMINA XXVI.



Estancia Ñ.



Estancia O.

LÁMINA XXVII.



Viridarium Q desde el Suroeste.



Detalle del canal del *viridarium*. Izda: corredor Norte; Dcha: corredor Oeste.

LÁMINA XXVIII.



Tres estancias del Norte del *viridarium* (R, S y T) desde el Suroeste.



Vista del *oecus* (U) desde el *viridarium*.

LÁMINA XXIX.



Vista de la cisterna X desde el Este.



Muro Este de la cisterna. Arranque de la bóveda.

LÁMINA XXX.



Habitaciones Y y Z vistas desde el Oeste.



Habitación Z (*triclinium*) desde el Sur.

LÁMINA XXXI.



Vista de las Habitaciones subterráneas desde el Sur. Izda: escalera de bajada. Dcha: habitaciones.



Izda: corredor de la escalera desde el Sur (posible almacén).
Dcha: puerta de entrada a la habitación Sur, desde el Este.

LÁMINA XXXII.



Vista de los baños desde el Sureste. *Hipocaustum*.



Piletas de los baños. Izda: Oeste, semicircular; Dcha: Norte, cuadrangular.

LAMINA XXXIII.



Grupo de artesanos de un taller musivario trabajando en un pavimento.



Dos tipos de pavimentos de mosaico.

Arriba: *Opus signinum*. Casa de los Delfines, Celsa.

Abajo: *Opus tessellatum*. Mosaico Cosmogónico, Casa del Mitreo, Mérida.

LAMINA XXXIV.



Mosaicos de la Villa de El Hinojal, Las Tiendas, Badajoz.

Arriba: Caza del jabalí, con representación de las estaciones alrededor.

Izquierda: Detalle de la personificación del Verano (HESTAS).

Abajo: Jinete lanceando un leopardo.



LÁMINA XXXV.



Mosaico con peces y delfines firmado por *Baritto*.



Mosaico con representación de aurigas triunfantes en torno a un medallón con una escena báquica.

LÁMINA XXXVI.

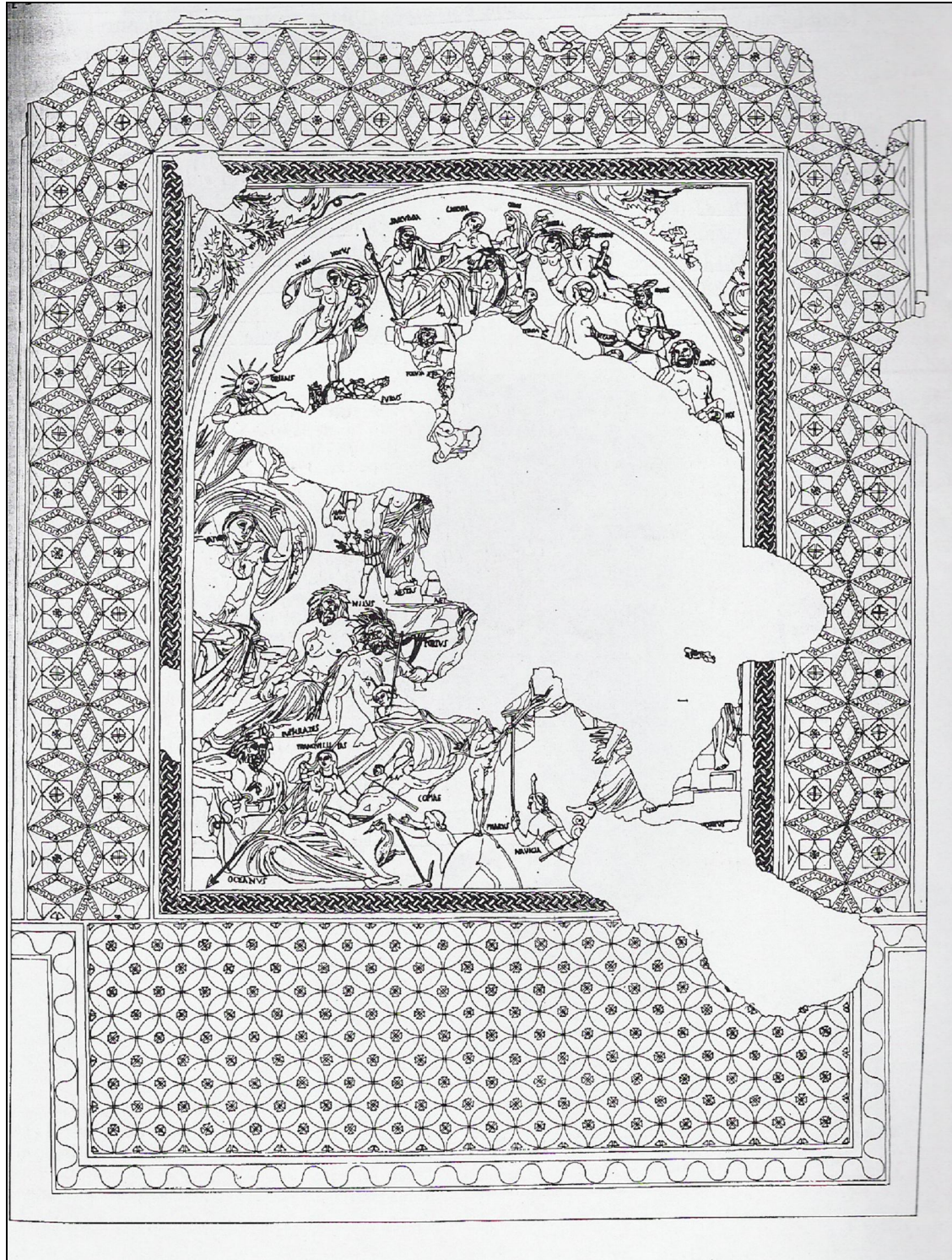


Mosaico de *Annius Ponius*.



Mosaico con representación de erotes vendimiadores y pisa de la uva. Casa del Anfiteatro.

LÁMINA XXXVII.



Pavimento habitación C: Alfombra del Mosaico Cosmogónico.

LÁMINA XXXVIII.



Dos fotografías de la alfombra del Mosaico Cosmogónico.



Dos detalles de la alfombra del Mosaico Cosmogónico.

Arriba: Trenza y motivos geométricos romboidales.

Dcha: Trenza y motivos geométricos circulares.



LÁMINA XXXIX.



Dos vistas del pavimento musivo de la habitación R.
Arriba: desde el Norte. Abajo: Desde el Noreste.



LÁMINA XL.



Mosaico habitación S.

Arriba: vista general desde el Noroeste.

Abajo, dos detalles. Izda: Alfombra vista desde el Sur. Dcha: roleos en el umbral.



LÁMINA XLI.



Pavimentos habitación T.

Arriba: vista general desde el Noroeste.

Abajo: Alfombra de entrada y umbral con resto de *kantharos* y dos delfines.



LÁMINA XLII.



Pavimento de mosaico en torno al *viridarium* Q.
Arriba: dos fragmentos en el corredor Oeste, al Norte de la exedra del canal.
Abajo: dos fragmentos en el corredor Oeste- similares a los dos anteriores- y un fragmento con otros motivos junto a la columna Suroeste, ya en el corredor Sur.



LÁMINA XLIII.



Mosaicos de la Habitación X, situada sobre la cisterna.
Izda: esquina Noroeste. Dcha: esquina Noreste.



Mosaico en el corredor de entrada a la habitación Y.

LÁMINA XLIV.



Pavimento de la habitación Y. Arriba: vista general de la alfombra.
Abajo: dos detalles. Izda: decoración a base de motivos geométricos. Dcha: medallón con Eros.



LÁMINA XLV.



Dos imágenes del pavimento de las termas.
Arriba, al fondo: umbral Suroeste, con motivo de medias escamas en filas superpuestas.
Abajo: al fondo, umbral Sureste, con flores cuatripétalas.



LÁMINA XLVI.



Mosaico Cosmogónico: centro del registro celeste.

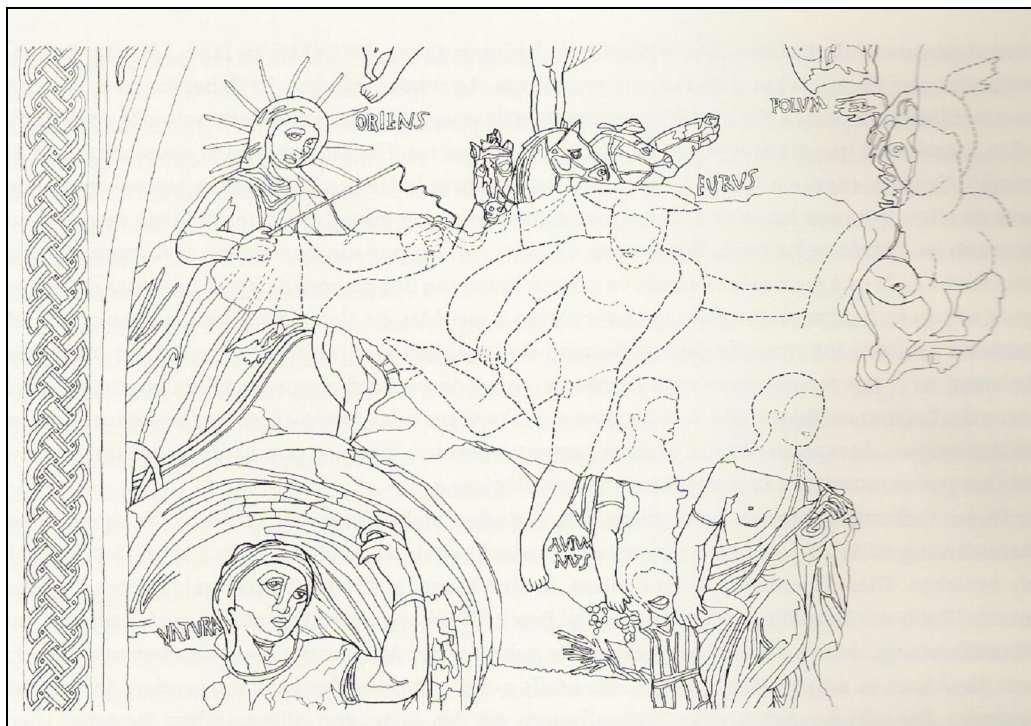


Mosaico Cosmogónico. Izda: Orines. Dcha: Occusus.

LÁMINA XLVII.



Representación de dos de los vientos.
Izda: Notus y Nubs. Dcha: Zephyrus y Nebula.



Restitución hipotética de la figura de Eurus. Según A. Alföldi.

LÁMINA XLVIII.

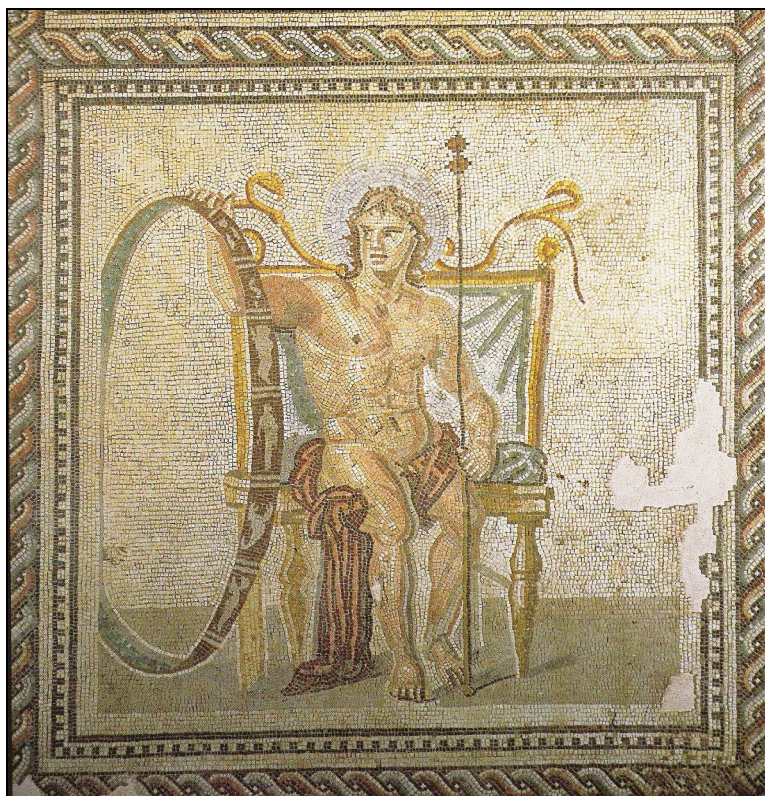


Mosaico Cosmogónico. Extremos del registro terrestre:
Izda: *Natura*. Dcha: *Mons* y *Nix*.



Figura central del Mosaico Cosmogónico: *Aeternitas*.

LÁMINA XLIX.



Mosaico del Genio del Año (Museo del Antiguo Arlés). Según L. Musso.



Mosaico de Sentino (Glyptoteca de Munich). Según L. Musso.

LÁMINA L.

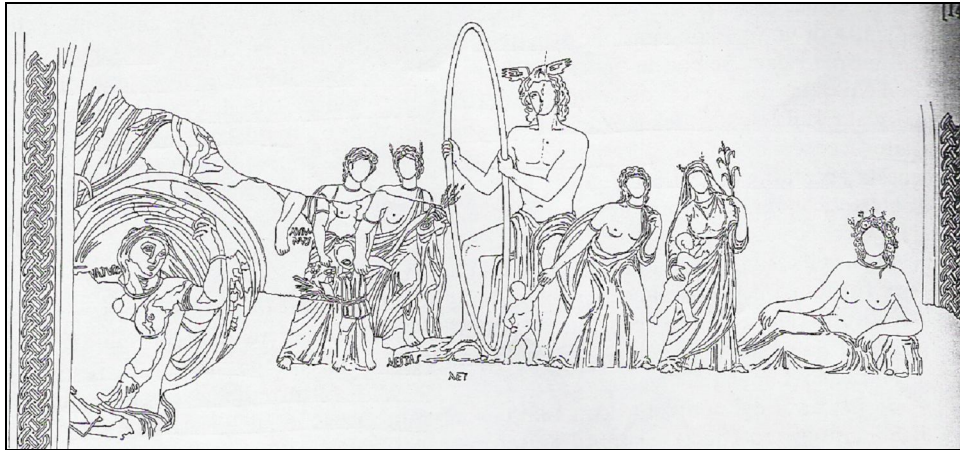


Mosaico de *Silin* (*Leptis Magna*). Según L. Musso.



Mosaico Cosmogónico: estaciones (*Aestas* y *Autumnus*).

LÁMINA LI.



Propuesta de restitución para la zona central del Mosaico Cosmogónico. Según L. Musso.

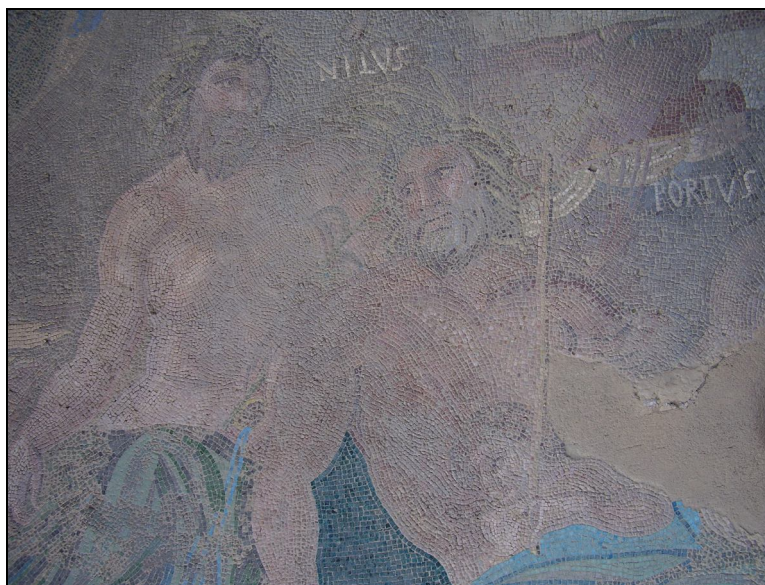


Propuesta alternativa de restitución de la zona central del Mosaico Cosmogónico. Según L. Musso.

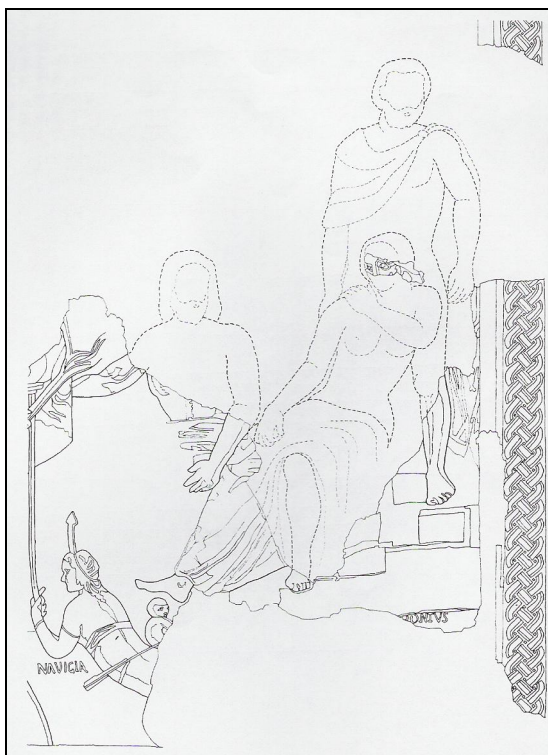


Mosaico de Chabba-Philippopolis. Según M. Musso.

MOSAICO LII.



Mosaico Cosmogónico: *Nilus y Euphrates*.



Esquina inferior derecha del Mosaico Cosmogónico.
Izquierda: restitución hipotética, según A. Alföldy. Dcha: fragmentos conservados del Mosaico.

LÁMINA LIII.



Registro marino del Mosaico Cosmogónico.
Arriba: *Oceanus* y *Tranquillitas*.
Abajo: Izda: *Copiae* y piernas de *Portus*. Dcha: *Pharus* y *Navigia*.

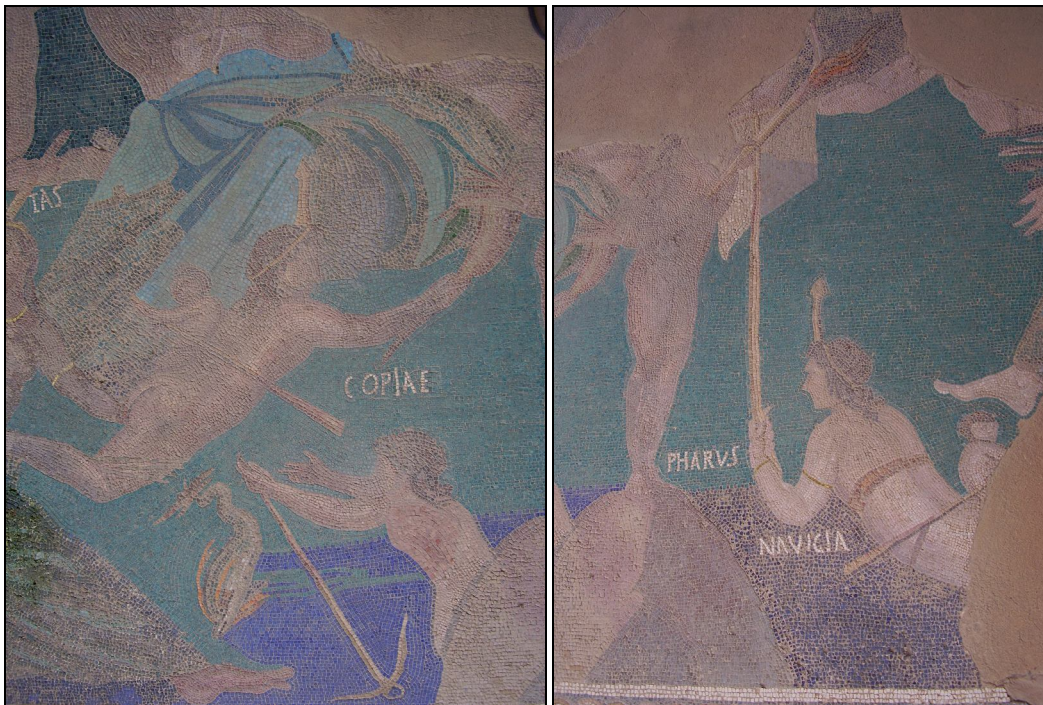
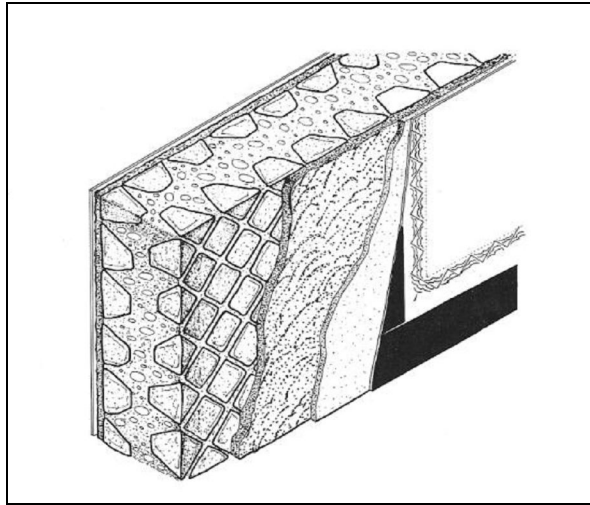
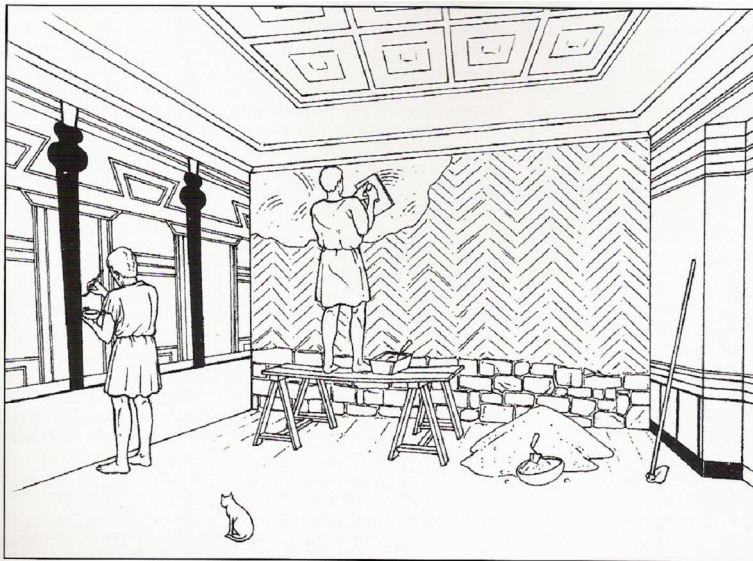


LÁMINA LIV.



Revestimientos del muro: enfoscado, enlucido y capa pictórica. Según J.P. Adam.



Trabajadores de un taller enfoscando y pintando las paredes de una habitación. Según J.P. Adam.

Estela de Sens. Diferentes componentes del taller trabajando en la decoración pictórica de una estancia. Según J. Hernández.

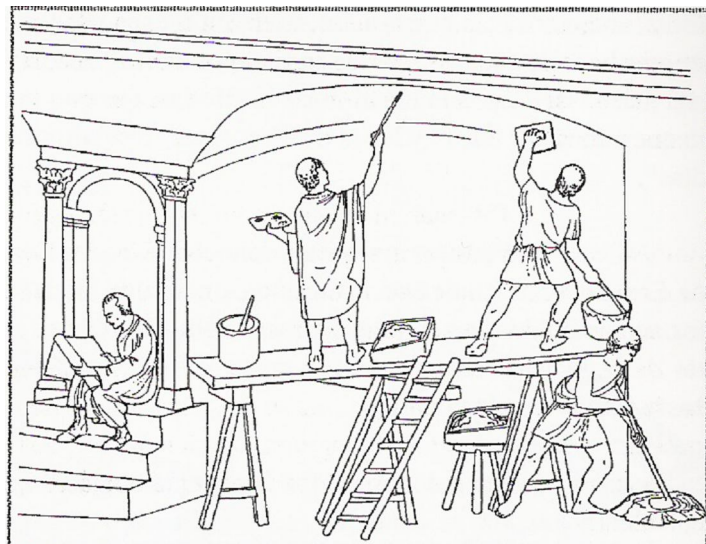
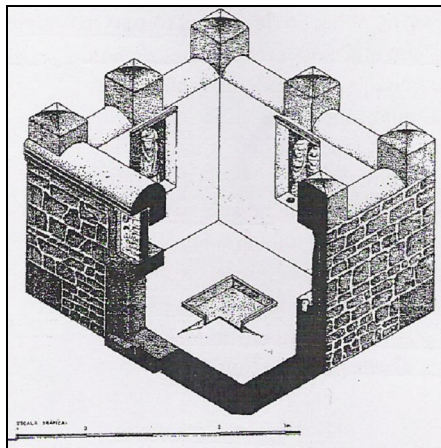


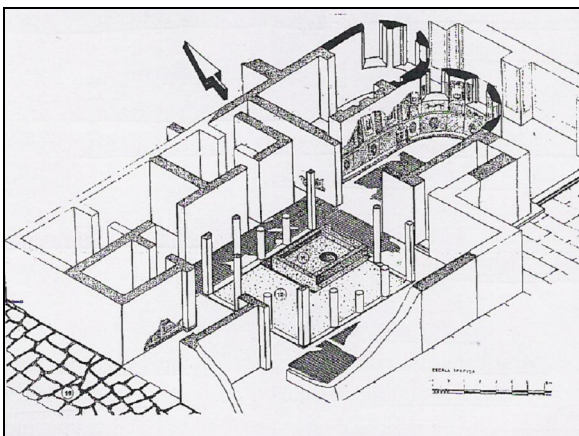
LÁMINA LV.



Pinturas de la Casa de la Calle Suárez Somonte. Conservadas en el MNAR.



Mausoleo de los Voconios: Izda: Dibujo isométrico de la estructura arquitectónica. Según J. Hernández.
Dcha: Decoración pictórica conservada en su interior.



Casa del Teatro: Izda: Dibujo isométrico de la Casa del Teatro. Según J. Hernández.
Dcha: Decoración pictórica conservada en su interior.

LÁMINA LVI.

Planta de la Casa del Mitreo

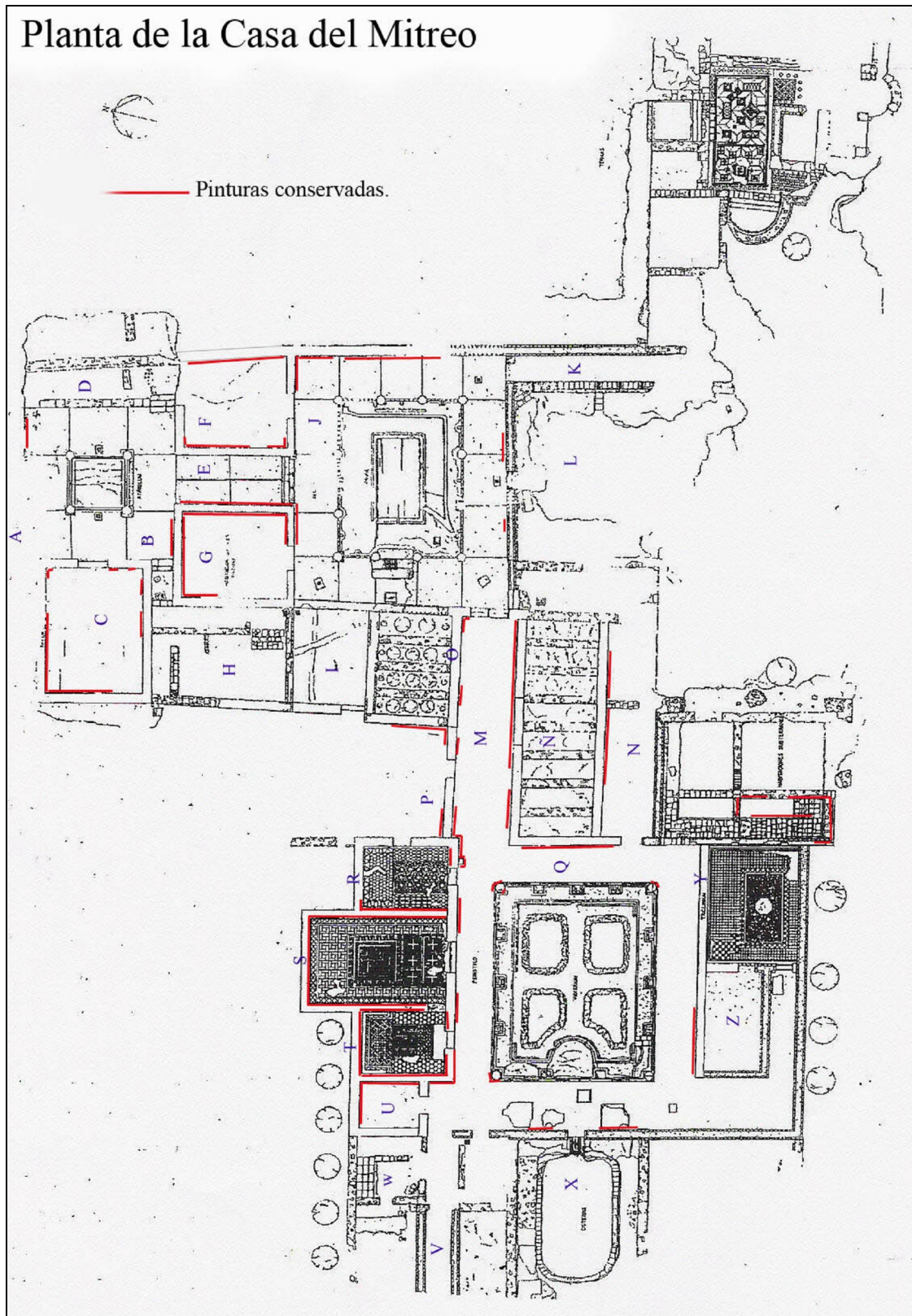


LÁMINA LVII.



Decoración pictórica del muro Sur del *Atrium* B



Decoración pictórica de las paredes de la habitación C.
Izda: esquina Noroeste. Dcha: muro Norte.

LÁMINA LVIII.

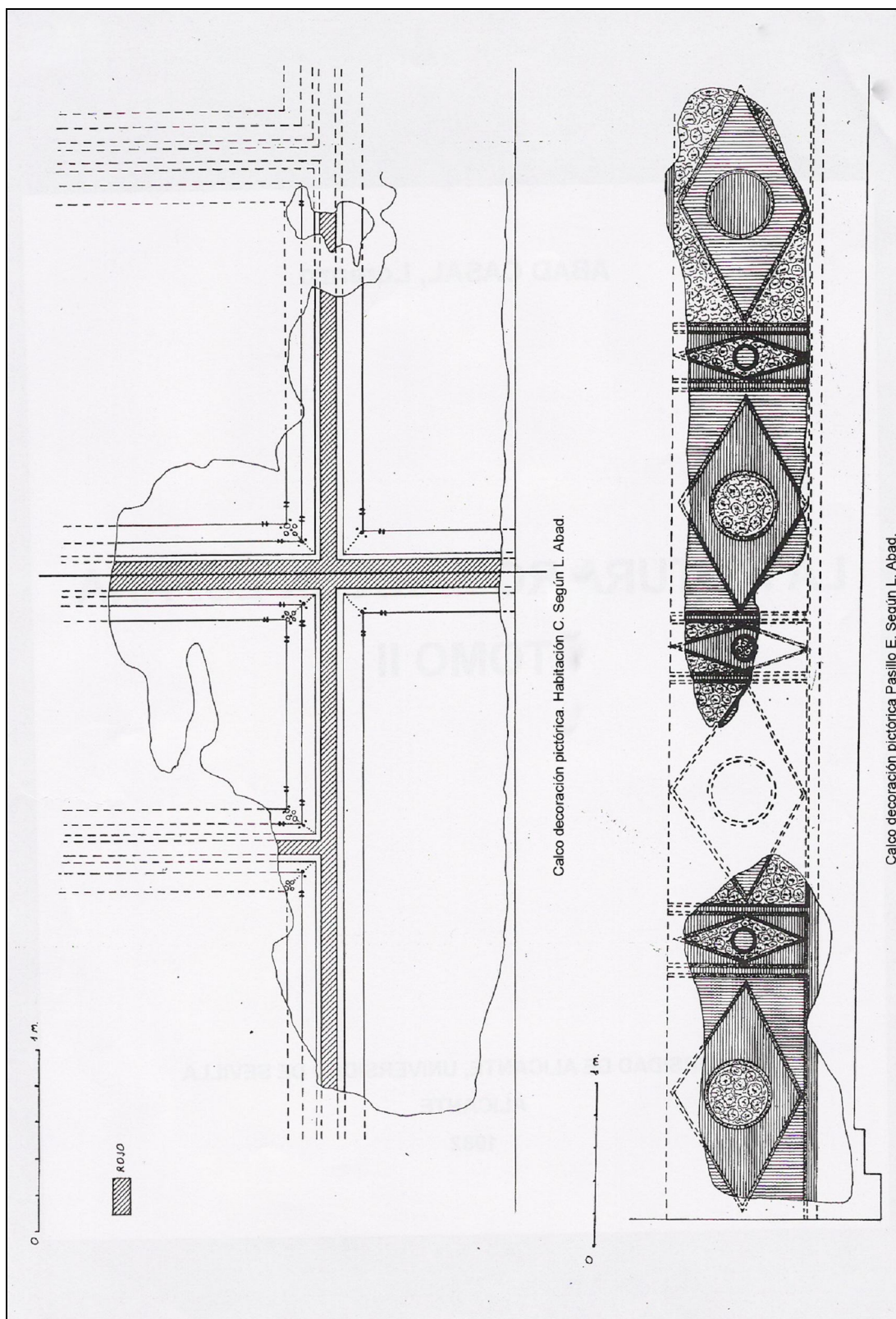


LÁMINA LIX.

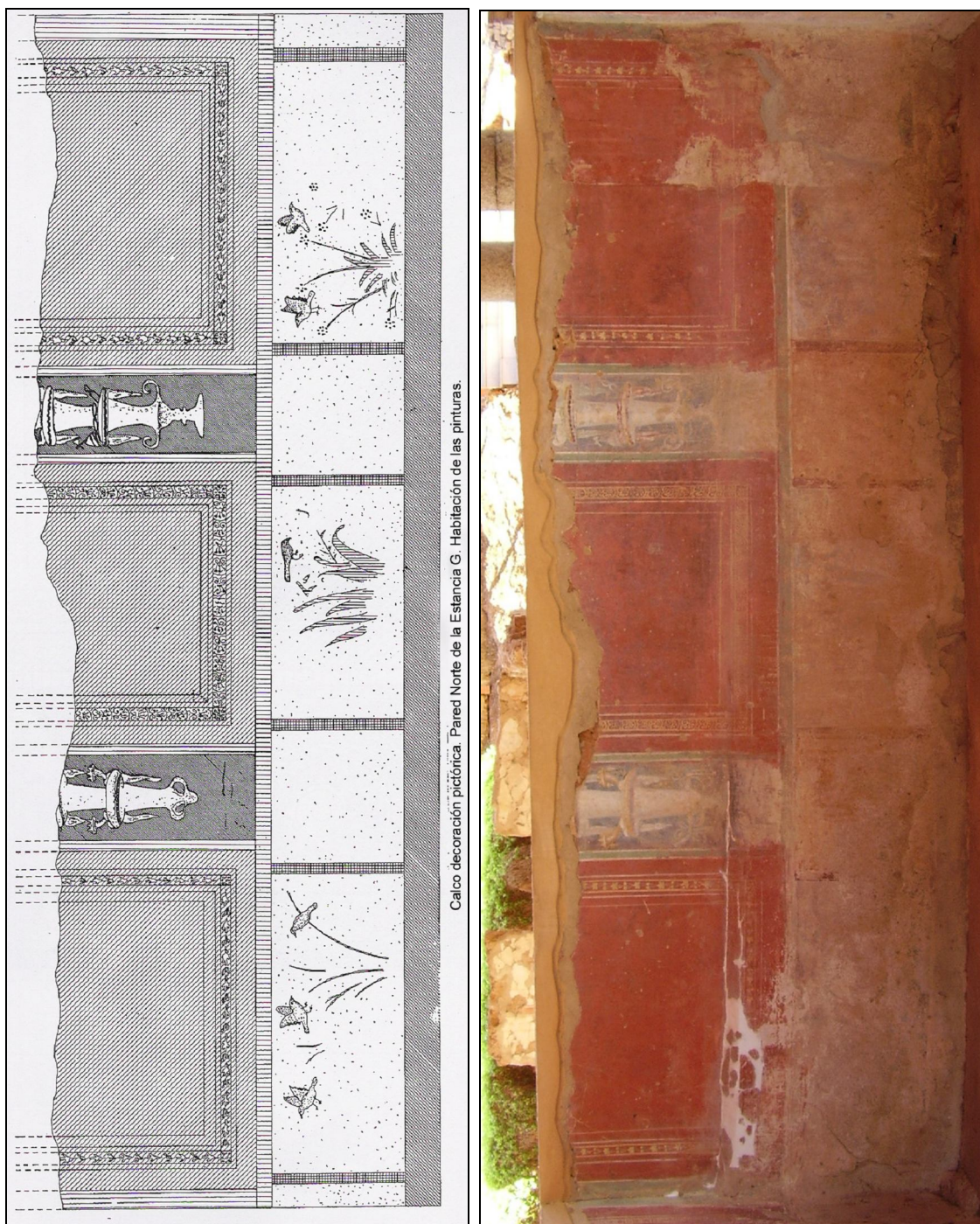


Detalle de la decoración pictórica del muro Oeste del pasillo E.



Capa pictórica del muro Este de la Habitación F. Parte del mortero de preparación está desprendido y engasado para evitar su dispersión.

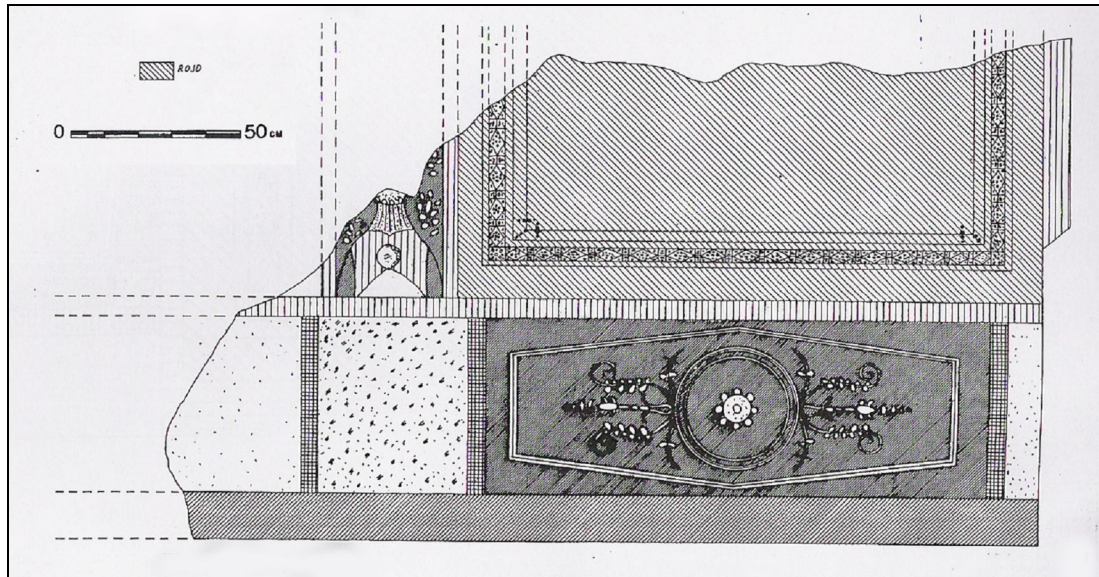
LÁMINA LX.



Decoración pictórica. Pared Norte Estancia G. Habitación de las pinturas.

Izda: Calco según L. Abad. Dcha: Fotografía.

LÁMINA LXI.



Decoración pictórica. Pared Oeste Estancia G. Habitación de las pinturas.

Arriba: Calco según L. Abad. Abajo: Fotografía.



LÁMINA LXII.



Decoración pictórica. Pared Este Estancia G. Habitación de las pinturas.

Izda: Calco según L. Abad. Dcha: Fotografía.

LÁMINA LXIII.



Recinto interior del Peristilo J.
Arriba: estucado de las columnas y decoración pictórica rojiza en su parte inferior.
Abajo: decoración pictórica del murete que cierra los intercolumnios. Motivo enrejado.



LÁMINA LXIV.



Decoración pictórica de la esquina Noreste del Peristilo J.

Arriba: Pared Norte: la decoración pictórica incluiría un panel en esta parte de la pared y una superposición de motivos vegetales en la jamba de la puerta de la habitación F.

Abajo: Pared Este: Zócalo con paneles geométricos y paneles en la parte media de la pared.



LÁMINA LXV.

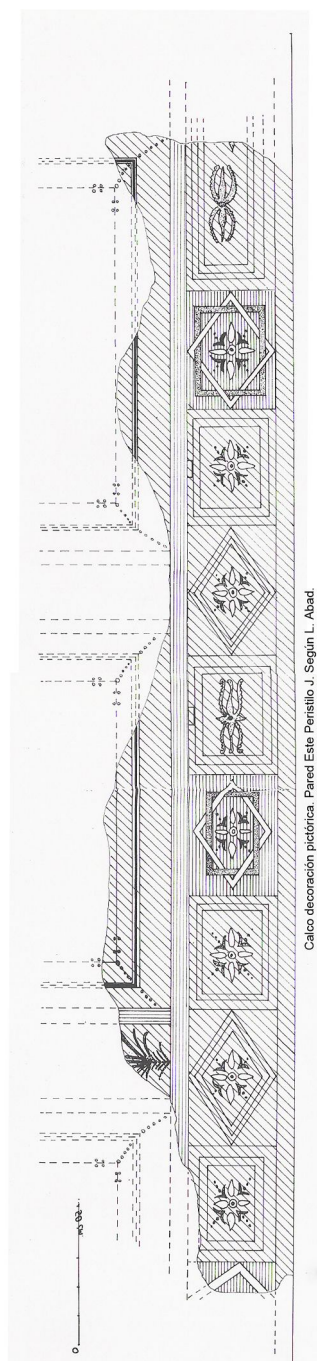
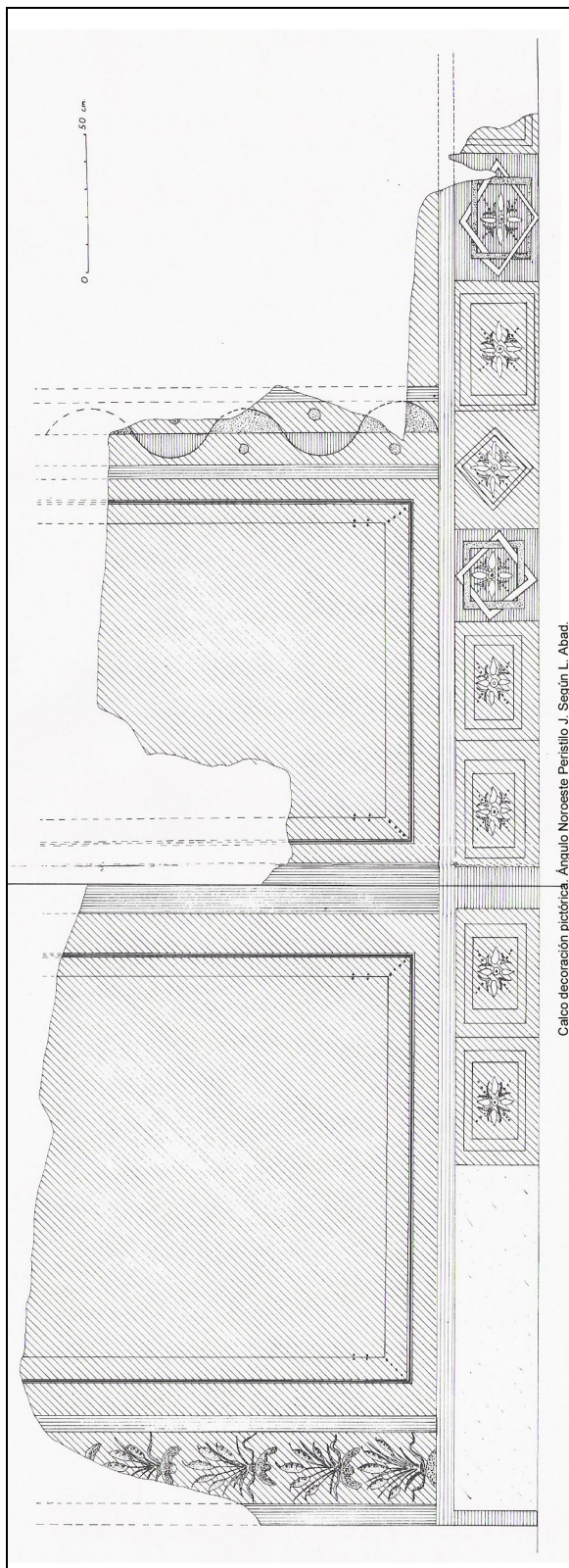


LÁMINA LXVI.



Dos fragmentos de la secuencia de paneles del zócalo del muro de cerramiento Este del Peristilo J.



LÁMINA LXVII.

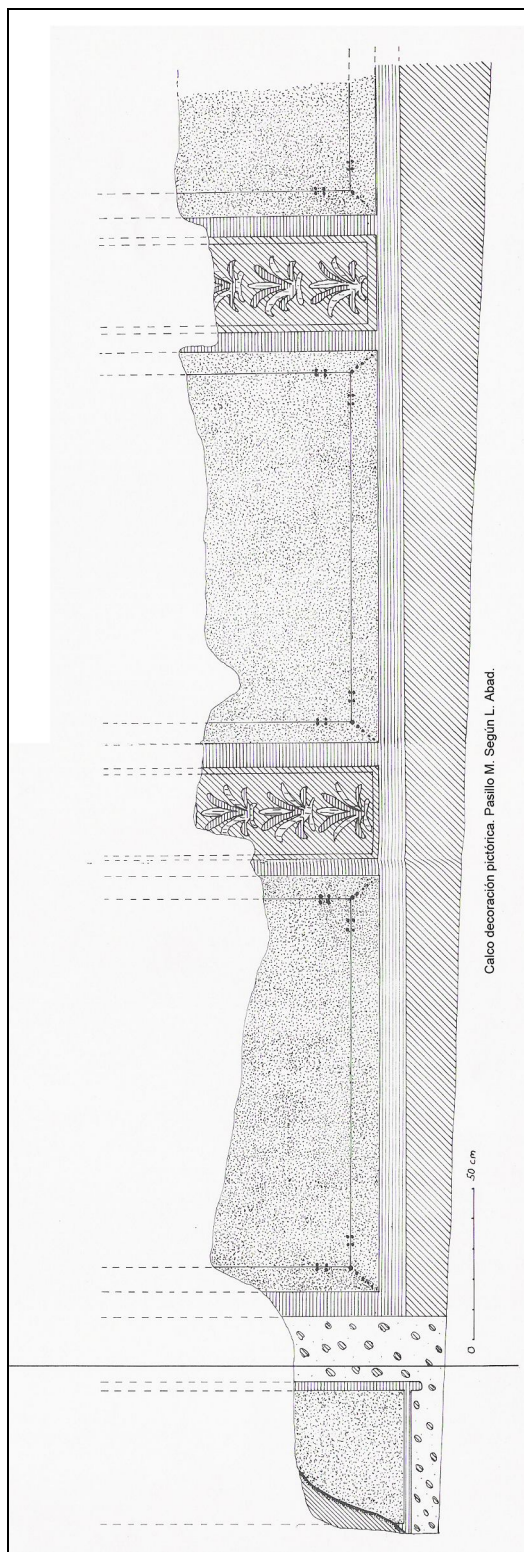


LÁMINA LXVIII.



Decoración pictórica del muro Sur del pasillo M.



Esquina Noroeste del pasillo M.



Muro Sur de la habitación P.

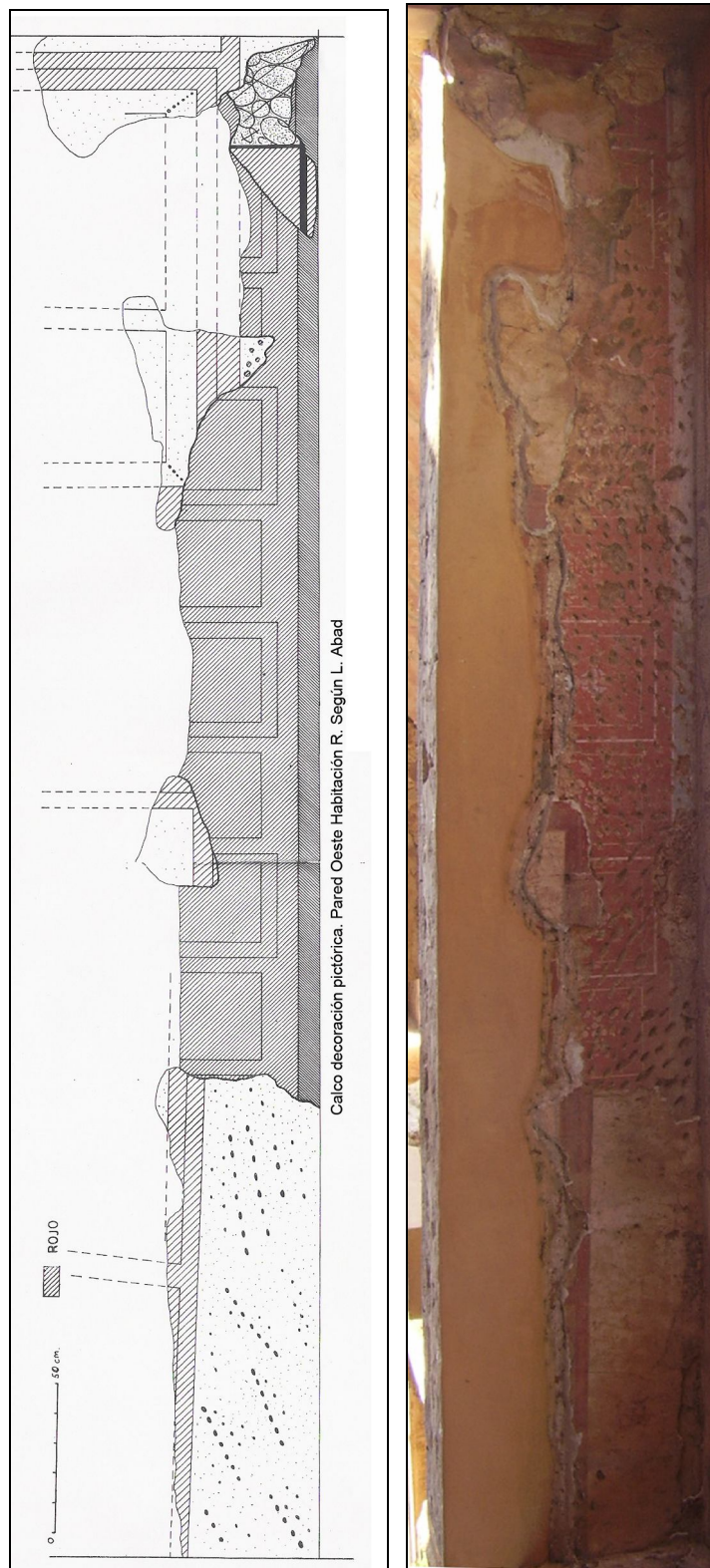
LÁMINA LXIX.



Decoración pictórica del *viridarium* Q.
Arriba: Columna estucada y pintada.
Abajo: zócalo del muro exterior del *viridarium*.



LÁMINA LXX.



Decoración pictórica. Pared Oeste Habitación R.
Izda: Calco según L. Abad. Dcha: Fotografía.

LÁMINA LXXI.



Decoración pictórica. Habitación S.
Arriba: paredes Oeste y Norte. Abajo: paredes Norte y Este.



LÁMINA LXXII.

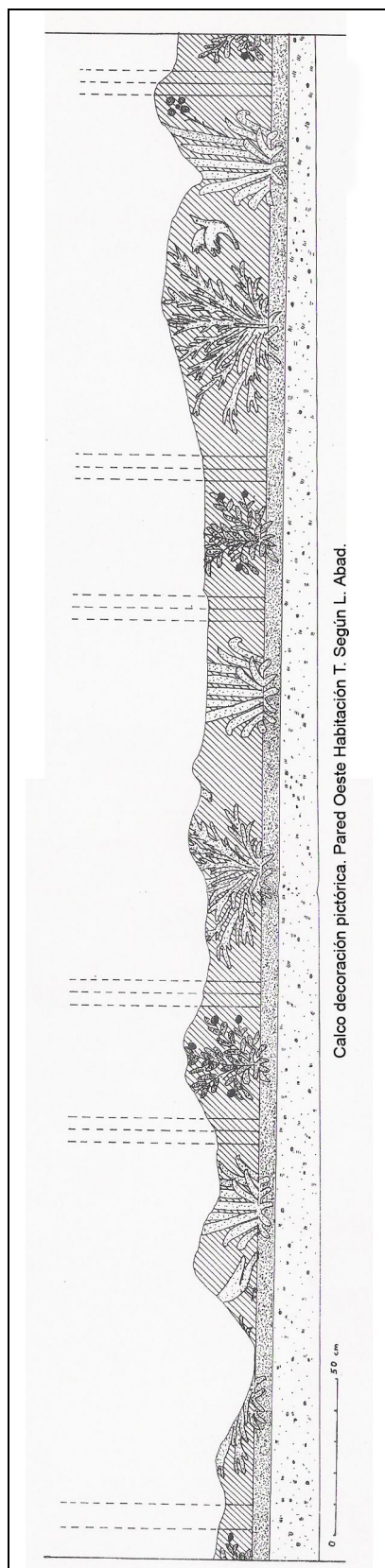


LÁMINA LXXIII.



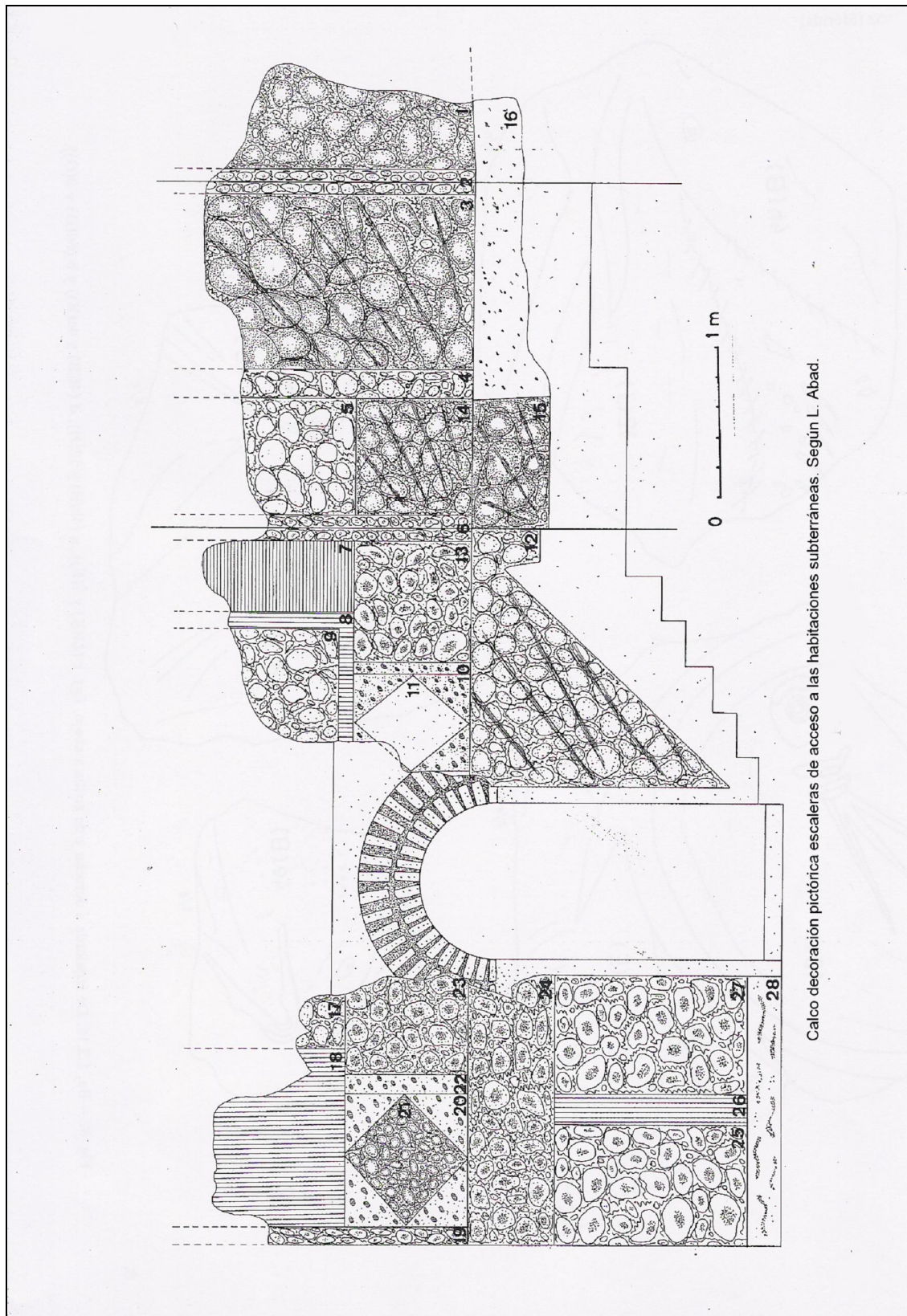
Decoración pictórica pared Oeste Habitación T.

Arriba: Vista general de los restos pictóricos conservados. Abajo: detalle motivos figurados.



Decoración pictórica Habitación U. Trazos de encuadramiento.

LÁMINA LXXIV.



Calco decoración pictórica escaleras de acceso a las habitaciones subterráneas. Según L. Abad.

LÁMINA LXXV.



Decoración pictórica e la escalera de acceso a las habitaciones subterráneas. Arriba: pared Sur.
Abajo: Izda: Muro Oeste del segundo tramo de escaleras. Dcha: Muro Este de la galería.



LÁMINA LXXVI.



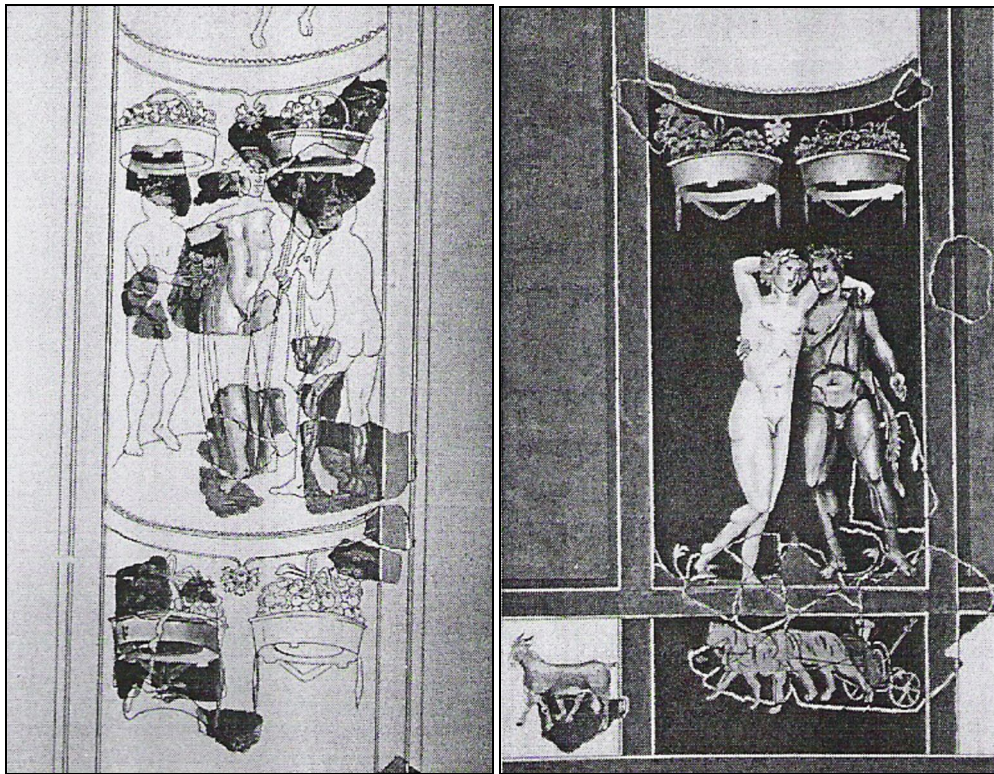
Fragmentos de decoración pictórica figurada hallados en la cisterna X de la Casa del Mitreo, según L. Abad.
(conservados en el MNAR)

Arriba: Izda: Baco entre dos sátiros. Dcha: Baco ebrio apoyado en un sátiro.

Abajo: Izda: Victoria. Dcha: Despedida de Briseida y Aquiles.



LÁMINA LXXVII.



Propuesta de restitución de las pinturas báquicas halladas en la cisterna X de la Casa del Mitreo. Según J. Altieri.

Arriba: Izda: Baco entre dos sátiros. Dcha: Baco ebrio apoyado en un sátiro.

Abajo: Izda: Victoria coronando a Baco. Dcha: la Clemencia de Baco.



LÁMINA LXXVIII.



Columnas de la Casa del Mitreo.

Arriba: izda: *atriolum* B. Dcha: peristilo J.

Abajo: *Viridarium* Q. Izda: ladrillos de cerámica semicirculares en la base de una columna. Dcha: columna con reintegración de mortero.



LÁMINA LXXIX.



Dos imágenes del peristilo J antes de la construcción de la cubierta.
Arriba: desde el Noreste; Abajo: Vista de las habitaciones del peristilo Q desde el Oeste.



LÁMINA LXXX.



Cubierta permanente del yacimiento.

Arriba: Izda: Vista general del yacimiento desde la zona del *viridarium* Q. Dcha: detalle de los pilares situados junto a las habitaciones subterráneas. Abajo: Vista e la cubierta desde el peristilo J con la pasarela al fondo.



LÁMINA LXXXI.



Palacio romano de Fishbourne. Arriba: cubierta del museo. Abajo: pasarela sobre los mosaicos en el interior.



Peristilo de la Casa de los Juegos de Agua, Coimbra. Cubierta translúcida.

LÁMINA LXXXII.



Cubierta de la Casa de *Hippolytus*, *Complutum*, Alcalá de Henares.

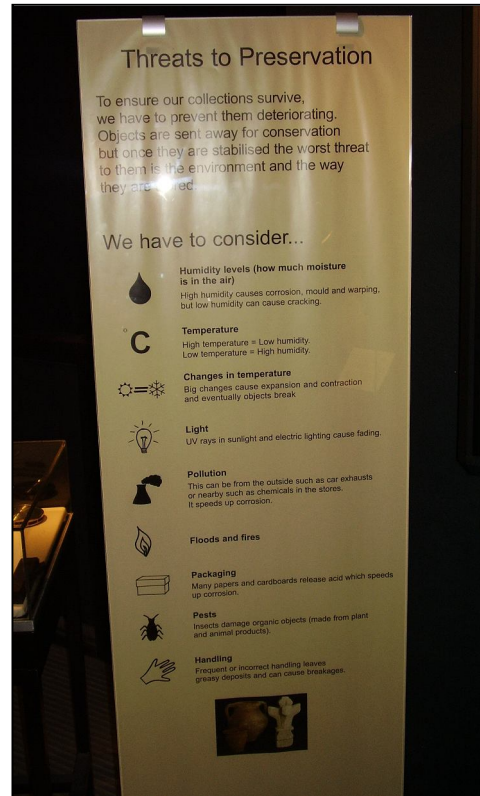
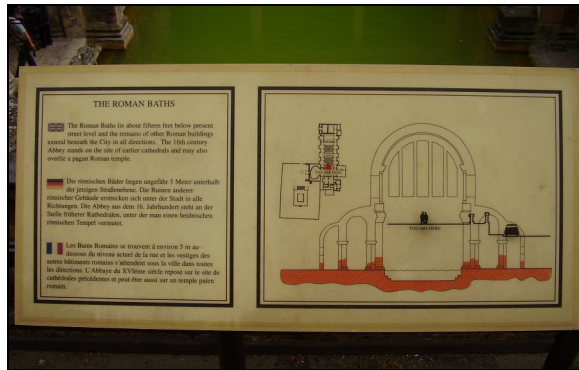


Izda: Cubierta de la Villa Romana de Olmeda
(Fuente: <http://www.nortecastilla.es/20081019/palencia/obras-olmeda-concluyen-falta-20081019.html>).
Dcha: Villa romana de Quintanilla de la Cueva, ambas en Palencia.



Izda: Museo de las Villas Romanas de Almenara-Puras, Valladolid. Dcha: Cubrición del teatro romano de Zaragoza.

LÁMINA LXXXIII.



Todos los carteles de esta lámina pertenecen al yacimiento romano de Bath (Reino Unido).
 Arriba: Izda: cartel con reconstrucción de los baños, similar a los de la Casa del Mitreo; a continuación hay un cartel que representa a una serie de personajes a través de los cuales se explicará el yacimiento a los niños para que sea más ameno; Dcha: cartel que aporta algunos datos sobre los agentes de alteración del patrimonio.
 Abajo: dos carteles en los que transcribe una inscripción del latín y se traduce al inglés como forma de conectar con el público.

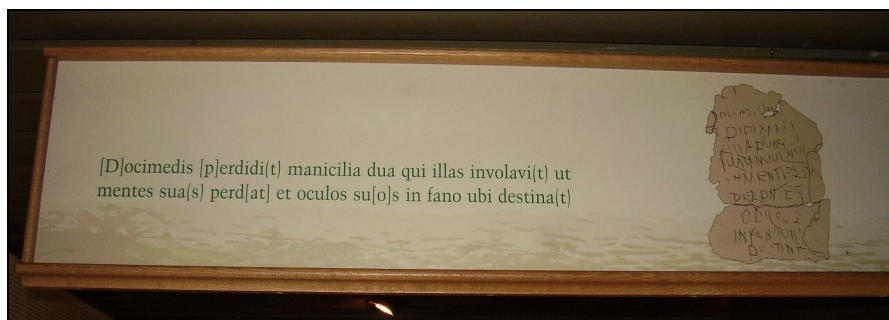
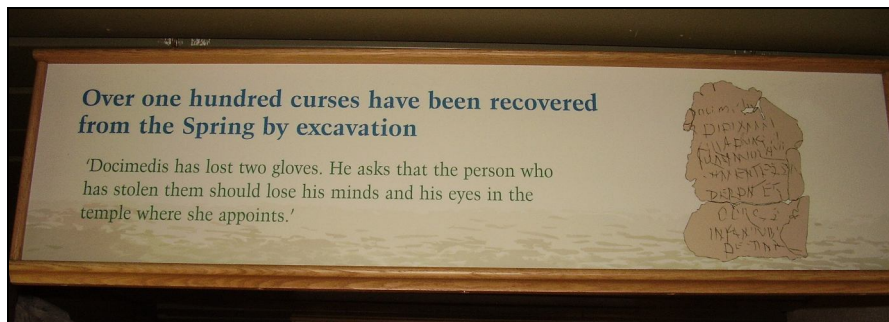


LÁMINA LXXXIV.



Reconstrucción de la Casa de *Hippolytus*, *Complutum*, Alcalá de Henares.
Izda: cartel con reconstrucción infográfica tridimensional. Dcha: maqueta.



Maqueta de la Casa del Mithreo, ubicada junto a la entrada al yacimiento.

LÁMINA LXXXV.



Proliferación de musgos en dos pavimentos de *opus signinum*: Izda: base del *impluvium* del *atriolum* B; Dcha: acumulación de placas de musgo y plantas herbáceas en el lado Oeste del corredor en torno al estanque del peristilo J.



Acumulación de placas de musgos secos de momentos sucesivos sobre la piscina cuadrangular situada en el lado Norte de los baños de la Casa del Mitreo.

LÁMINA LXXXVI.



Izda: Formación de algas sobre el fragmento de mosaico situado junto a la entrada de la habitación Y.

Estado de conservación del pavimento de mosaico de la Habitación Y.

Dcha: marcas de los cortes producidos durante el proceso de arranque para consolidar el mosaico. Presencia de eflorescencias salinas.

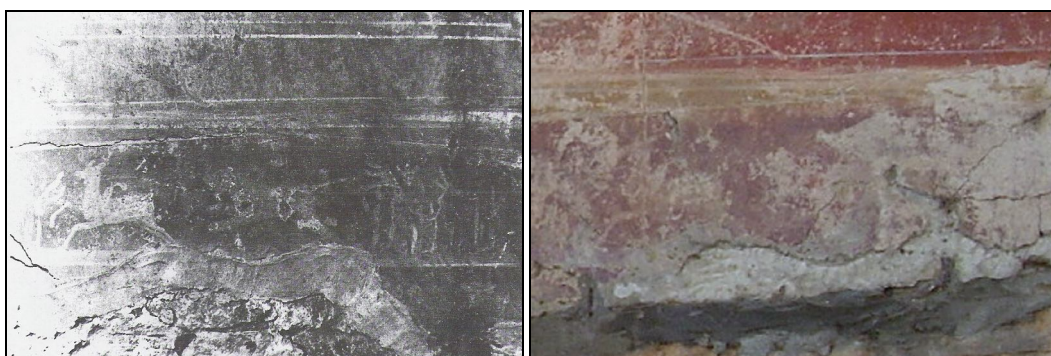
Abajo: El agua de las goteras provoca el crecimiento de algas y musgos en el cemento que une los distintos bloques tras su ensamblaje.



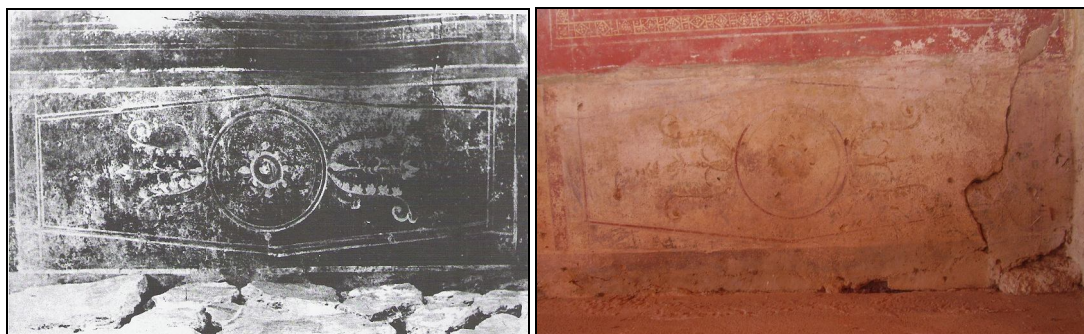
LÁMINA LXXXVII.



Decoración pictórica, jamba de la puerta de entrada a la habitación F desde el Peristilo J:
Izda: según L. Abad (1982); Dcha: en la actualidad.



Decoración pictórica, zócalo Suroeste *atriolum* B: Izda: según L. Abad (1982); Dcha: en la actualidad.



Decoración pictórica, zócalo pared Oeste Habitación de las pinturas:
Izda: según L. Abad (1982); Dcha: en la actualidad.

LÁMINA LXXXVIII.



Procesos de deterioro de la capa pictórica:

Arriba: Izda: eflorescencias salinas, muro Norte hab. S. Dcha: pulverización de la capa pictórica, muro Norte sala U.
Abajo: proliferación de eflorescencias salinas, muro Sur corredor de las Habitaciones subterráneas.



BIBLIOGRAFÍA.

ABAD CASAL, L., *La pintura romana en España*, Tomo I, Alicante, Universidad de Alicante-Universidad de Sevilla, 1982, pp. 47-67.

ABAD CASAL, L., *La pintura romana en España*, Tomo II, Alicante, Universidad de Alicante-Universidad de Sevilla, 1982, pp. 20-49.

ABAD CASAL, L., “La Pintura mural romana en Hispania”, en *Hispania. Desde Tierra de conquista a provincia del Imperio, Catálogo de la exposición*, 1997.

ABAD CASAL, L., “Las imitaciones de crustae en la pintura mural romana en España”, *Archivo Español de Arqueología*, v. 50-51, nº 135-138, 1977-78, pp. 189-208.

ABAD CASAL, L., “Pintura romana en Mérida”, en *Augusta Emérita, Actas del Simposio Internacional conmemorativo del Bimilenario de Mérida*, Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1976, pp. 163

ABASCAL PALAZÓN, J.M. y ALMAGRO CORBEA, M., “Segobriga. Parque Arqueológico de una comarca en expansión”, en IGLESIAS GIL, J.M. (ed.), *Actas de los XI Cursos monográficos sobre el Patrimonio Histórico (Reinosa, Julio 2000)*, Santander, Universidad de Cantabria, 2000, pp. 273-284.

ADAM, J.P., *La construcción romana. Materiales y técnicas*, León, Editorial de los oficios, 1996.

ALBA CALZADO, M., “Arquitectura doméstica”, en DUPRÉ RAVENTÓS, X., *Mérida. Colonia Augusta Emérita*, Las capitales provinciales de Hispania, nº 2, Roma, L’erma, 2004, p. 75.

ALBA CALZADO, M., “Características del viario urbano de Mérida entre los siglos I y VIII”, *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 5, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 1999, p. 397-421.

ALBA CALZADO, M., “Datos para la reconstrucción diacrónica del paisaje urbano de Emérita: Las calles porticadas desde la etapa romana a la visigoda”, *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 6, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 2000, pp. 371-396.

ALBA CALZADO, M., MÁRQUEZ PÉREZ, J. y SAQUETE CHAMIZO, J.C., “Intervención en un solar sito en el Camino del Peral, s/n”, *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 1, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 1995, pp. 95-102.

ALFÖLDI, A., *Aion in Mérida und Aphrodisias*, Mainz am Rhein, 1979.

ALFÖLDI-ROSENBAUM, E., “Mérida revisited: The cosmological mosaic in the light of discussions since 1979”, VON ZABERN, V. P., *Madri der Mitteilungen*, 34, Heidelberg, 1993, p. 254-274.

ALFÖLDI-ROSENBAUM, E., “Technische und stilistische beobachtungen zum mosaik von Mérida”, en ALFÖLDI, A., *Aion in Mérida und Aphrodisias*, Mainz am Rhein, 1979, p. 34.

ALMAGRO BASCH, M., *Guía de Mérida*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1965.

ALMAGRO BASCH, M. y ALMAGRO GORBEA, A., “El teatro romano de Segobriga”, en *El teatro en la Hispania Romana*, Badajoz, Institución Cultural Pedro Valencia, 1982, pp. 25-39.

ALONSO SÁNCHEZ, A., CERRILLO M. DE CÁCERES, E. y FERNÁNDEZ CORRALES, J.M., “Tres ejemplos de poblamiento rural romano en torno a ciudades de la Vía de la Plata: Emerita Augusta, Norba Caesariana y Capara”, en GORGES, J.G. y SALINAS DE FRÍAS, M. (eds) *Les campagnes de Lusitanie Romaine*, Collection de la Casa de Velázquez, 47, Madrid-Salamanca, Casa de Velázquez-Universidad de Salamanca, 1994, p. 67-87.

ALTIERI SÁNCHEZ, J., “Las pinturas báquicas de la Casa del Mitrreo: Estudio estilístico”, en *Mérida. Ciudad y Patrimonio*, 5, Mérida, Consorcio Monumental Ciudad de Mérida, 2001, pp. 143-158.

ALTIERI SÁNCHEZ, J., “Las pinturas báquicas de la Casa del Mitreo: iconografía”, en *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 6, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 2000, pp. 341-359.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.Mª. (ed), *El Mosaico Cosmogónico de Mérida. Eugenio García Sandoval, in Memoriam*, “Cuadernos Emeritenses” nº 12, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 1996.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.Mª., “Excavaciones en Augusta Emérita”, *Arqueología de las ciudades modernas superpuestas a las antiguas*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pp. 35-49.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.Mª., “Los mosaicos romanos de Mérida”, *Forum de Arqueología*, nº 1, 1995, pp. 27-33.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.Mª., *Memoria sobre la denominada “Casa del Mitreo” en Mérida*. Inédita.

ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J., “Una casa romana, con valiosas pinturas, de Mérida”, *Habis*, v. 5, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1974, p. 169-187.

ARCE, J., “El Mosaico Cosmológico de Augusta Emérita y las Dionisyaca de Nonno de Panapolis”, en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.Mª. (ed), *El Mosaico Cosmogónico de Mérida. Eugenio García Sandoval, in Memoriam*, “Cuadernos Emeritenses” nº 12, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 1996, pp. 93-115.

ARCE, J., “Introducción histórica”, en DUPRÉ RAVENTÓS, X., *Mérida. Colonia Augusta Emérita, “Las capitales provinciales de Hispania”*, nº 2, Roma, L’erma, 2004.

BALIL ILLANA, A., *Casa y urbanismo en la España antigua*, III, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1972.

BALIL ILLANA, A., *La casa romana en España*, Madrid, 1959.

BALIL ILLANA, A., “Sobre la arquitectura doméstica en Emérita”, en *Augusta Emérita, Actas del Simposio Internacional conmemorativo del Bimilenario de Mérida*, Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1976, pp. 75-91.

BALIL ILLANA, A., “Temas iconográficos de la pintura mural romana en España”, en JIMÉNEZ SALVADOR, J.L., *I Coloquio de pintura mural romana en España*, Valencia, Ministerio de Cultura y Generalitat Valenciana, 1992, pp. 21-24.

BARRIENTOS VERA, T., “Baños romanos en Mérida”, *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 1, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 1994-95, pp. 259-284.

BARRIENTOS VERA, T., “Nuevos datos para el estudio de las religiones orientales en Occidente: un espacio de culto mitraico en la zona sur de Mérida”, *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 5, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 1999, pp. 357-381.

BARRIENTOS VERA, T., ARROYO BARRANTES, I., MARÍN GÓMEZ-NIEVES, B., “Proyecto de renovación del sistema de gestión de datos en el Consorcio: el SIG de patrimonio emeritense (1ª fase: 2004-2007). Diseño y configuración”, *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 10, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 2004, pp. 551-575.

BELTRÁN LLORIS, M., *Colonia Celsa. Velilla de Ebro*, “Guías Artísticas Electra”, Zaragoza, Electra, 1997.

BELTRÁN LLORIS, M., “La casa hispanorromana. Modelos”, *Bolskan*, nº 20, 2003, pp. 13-63.

BELTRÁN LLORIS, M., “La casa urbana hispanorromana”, en *Actas de la casa urbana hispanorromana*, Zaragoza, 1991, pp. 7-10.

BEJARANO OSORIO, A., “La evolución histórica de un solar periurbano en la ciudad de Augusta Emérita: la intervención de las antiguas “naves de Resti””, *Bolskan*, nº 20, 2003, pp. 83-92.

BENDALA GALÁN, M., “El Arte Etrusco: Geografía, lugares y desarrollo”, *Historia del Arte universal, Ars Magna*, v. 4, Barcelona, Planeta, 2006, pp. 169-197.

BENDALA GALÁN, M., “Espacios para la vida privada y la vida pública”, *Historia del Arte universal, Ars Magna*, v. 4, Barcelona, Planeta, 2006, pp. 263-279.

BENDALA GALÁN, M., “Los conjuntos arqueológicos y sus contextos ante las exigencias de los nuevos tiempos”, en IGLESIAS GIL, J.M. (ed.), *Actas de los XI Cursos monográficos sobre el Patrimonio Histórico (Reinosa, Julio 2000)*, Santander, Universidad de Cantabria, 2000, pp. 237-284.

BENDALA GALÁN, M., “Reflexiones sobre la iconografía mitraica de Mérida”, *Homenaje a Sáenz de Buruaga*, Madrid, Diputación Provincial de Badajoz, 1982, pp. 99-108.

BENDALA GALÁN, M. y ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M., “Semblanza de Augusta Emerita”, en *Extremadura Arqueológica*, v. IV, Junta de Extremadura, 1995, pp. 179-190.

BLANCO FREIJEIRO, A., “Los mosaicos romanos de Mérida”, en BLANCO FREIJEIRO, A. (ed.), *Actas del Simposio Internacional conmemorativo del Bimilenario de Mérida*, 16-20 de Noviembre de 1975, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia y Patronato de la Ciudad de Mérida, 1976, pp. 183-198.

BLANCO FREIJEIRO, A., *Mosaicos romanos de Mérida*, Corpus de mosaicos romanos de España, Madrid, Instituto Español de Arqueología Rodrigo Caro (CSIC), 1978.

BLANCO FREIJEIRO, A., “El mosaico de Mérida con la alegoría del Saeculum Aureum”, *Estudios sobre el mundo helenístico*, Sevilla, 1971, pp. 153-178.

BLÁZQUEZ, J.Mª., “Cosmología mitraica en un mosaico de Augusta Emerita”, *Archivo Español de Arqueología*, v. 59, nº 153-154, 1986, pp. 89-95.

BLÁZQUEZ, J.Mª., “Las relaciones entre los mosaicos de Mérida y la Península Ibérica en general”, en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.Mª (ed), *El Mosaico Cosmogónico de Mérida. Eugenio García Sandoval, in Memoriam*, “Cuadernos Emeritenses” nº 12, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 1996, pp. 39-92.

BLÁZQUEZ, J.Mª., *Mosaicos romanos de España*, Madrid, Cátedra, 1993.

BLÁZQUEZ, J.Mª., *Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia*, Madrid, Instituto Rodrigo Caro, 1982.

BRANDI, C., *Teoría de la Restauración*, Madrid, Alianza Forma, 2002.

BULLO, S. y GHEDINI, F., *Amplissimae atque ornatissimae domus (Aug., civ., II, 20, 26). L'edilizia residenziale nelle città della Tunisia romana*, “Antenor Quaderni”, nº 2, Roma Quasar, 2003.

CABALLOS RUFINO, A. et alli, “Las casas”, *Itálica arqueológica*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, pp. 69-86.

CANTO, A., “FRVGIFER AUGUSTAE EMERITAE. Algunas novedades sobre el epígrafe del procurador imperial Saturninus y el gran mitreo de Mérida”, en *Urbs aeterna actas y colaboraciones del Coloquio Internacional Roma entre la Literatura y la Historia: homenaje a la profesora Carmen Castillo*, Pamplona, EUNSA, 2003, pp. 303-337.

CARRASCOSA MOLINER, B. y PASÍES OVIEDO, T., *La conservación y restauración del mosaico*, Valencia, Universidad Politécnica, 2004.

CASTELLANOS GALLO, Mª J., “Reparación de la pintura mural: el ejemplo emeritense”, en NOGALES BASARRETE, T., *La pintura romana antigua actas del coloquio internacional: Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, septiembre 1996*, Mérida, Museo Nacional Arte Romano, 2000, pp. 55-65.

CHAMIZO DE CASTRO, J.J., "Nuevos datos sobre la domus situada al sur del foro de la Colonia: división espacial y diacronía", *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 9, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 2003, pp. 243-260.

CORDERO CORDERO, M. y ALTIERI SÁNCHEZ, J., *Proyecto de restauración de las pinturas murales de la Casa romana del Mitreo, Mérida*. Inédito.

DE GUICHEN, G., "Objeto enterrado, objeto desenterrado", en PRICE, N.S. (ed.), *La conservación en excavaciones arqueológicas con particular referencia al área del Mediterráneo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 33-40.

DEL HOYO, J., "El mosaico del Mitreo de Mérida", en MONTERO MONTERO, M., *Obras de arte de Grecia y Roma*, Alcalá de Henares, Universidad Alcalá de Henares, 2001, pp. 135-157.

DIÓN CASIO, *Historia romana*, Madrid, Gredos, 2004.

DOERNER M., HOPPE, T. y MORATA, D., *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Barcelona, Reverté, 2000.

DONAIRE I ABANCÓ, L., *Escultura y pintura romana*, Barcelona, Parramón, 2001.

DURÁN CABELLO, R.M., "Edificios de espectáculos", en DUPRÉ RAVENTÓS, X., *Mérida. Colonia Augusta Emerita*, Las capitales provinciales de Hispania, nº 2, Roma, L'Erma, 2004, p.60.

EDREIRA SÁNCHEZ, M.C. *et alli*, "Caracterización Químico-Física de las Pinturas Romanas de la ciudad de Mérida (Badajoz)", en NOGALES BASARRETE, T., *La pintura romana antigua actas del coloquio internacional: Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, septiembre 1996*, Mérida, Museo Nacional Arte Romano, 2000, pp. 113-124.

ETIENNE, R., "Casas y jardines", *La vida cotidiana en Pompeya*, Madrid, Aguilar, 1971, pp. 239-276.

FERNÁNDEZ GALIANO, D., *Complutum II. Mosaicos*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984.

FERNÁNDEZ GALIANO, D., "El gran mitreo de Mérida: Datos comprobables", en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.Mª (ed), *El Mosaico Cosmogónico de Mérida. Eugenio García Sandoval, in Memoriam*, "Cuadernos Emeritenses" nº 12, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 1996, p.117-184.

FERNÁNDEZ GALIANO, D., "Observaciones sobre el Mosaico de Mérida con la Eternidad y el Cosmos", *Anas*, 2/3, 1989-1990, pp. 173-182.

FERNÁNDEZ GALIANO, D., DÍAZ TRUJILLO, O. y CONSUEGRA CANO, B., "Representaciones del genio del año en mosaicos hispanorromanos", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 13-14, Madrid, UAM, 1986-87, p. 175-183.

FERNÁNDEZ VEGA, P.A., *La casa romana*, Madrid, Akal, 1999.

FERNÁNDEZ VEGA, P.A., "Las áreas periurbanas de las ciudades altoimperiales romanas. Usos del Suelo y zonas residenciales", *Hispania Antiqua*, nº 18, 1994, pp. 141-158.

FLOS TRAVIESO, N., "Arranque y consolidación *in situ* de pinturas murales romanas: dos ejemplos de intervención en el yacimiento", en JIMÉNEZ SALVADOR, J.L., *I Coloquio de pintura mural romana en España*, Valencia, Ministerio de Cultura y Generalitat Valenciana, 1992.

GARCÍA IGLESIAS, L., *Epigrafía romana de Augusta Emerita*, Madrid, Universidad Complutense, 1973.

GARCÍA SANDOVAL, E., *Informe sobre las casas romanas de Mérida y excavaciones en la "Casa del Anfiteatro"*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Servicio Nacional de Excavaciones Arqueológicas, 1966.

GARCÍA SANDOVAL, E., *El mosaico cosmogónico de Mérida*, Valladolid, Server-Cuesta, 1970, pp. 3-23.

GARCÍA SANDOVAL, E., *Memoria de Excavación de la Casa del Mitreo. Cerro de "San Alvin"*. Inédita.

GARCÍA Y BELLIDO, A., *Colonia Aelia Augusta Itálica*, "Biblioteca archaeologica", nº 2, Madrid, Instituto Español de Arqueología, 1960.

GHEDINI, F., "La casa romana in Tunisia fra tradizione e innovazione", en BULLO, S. y GHEDINI, F. (eds.), *Amplissimae atque ornatissimae domus*(Aug., civ., II, 20, 26). *L'edilizia residenziale nelle città della Tunisia romana*, "Antenor Quaderni", nº 2, Roma Quasar, 2003, pp. 315-356.

GHOTTO, A.R., "Le fontane e le vasche ornamentali", en BULLO, S. y GHEDINI, F. (eds.), *Amplissimae atque ornatissimae domus*(Aug., civ., II, 20, 26). *L'edilizia residenziale nelle città della Tunisia romana*, "Antenor Quaderni", nº 2, Roma Quasar, 2003, pp. 235-247.

GIJÓN GABRIEL, E., *Informe preliminar sobre las excavaciones practicadas en la "Casa del Mitreo" durante los meses de Julio a Octubre de 1994*. Inédita.

GIJÓN GABRIEL, E., *Proyecto de intervención arqueológica en la Casa del Mitreo de Mérida*. Inédita.

GONZÁLEZ-VARAS, I., *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid, Cátedra, 1999.

GORGES, J. G. y RODRÍGUEZ MARTÍN, F. G., "Los territorios antiguos de Mérida. Un estudio del territorium emeritense y de sus áreas de influencia", en NOGALES BASARRETE, T. (ed.), *Augusta Emerita. Territorios, espacios, imágenes y gentes en Lusitania romana*, "Monografías emeritenses", nº 8, Madrid, Ministerio de Cultura, 2004, pp. 95-128.

GROS, P., "L'habitat dans les provinces occidentales", *L'architecture romaine : du début du IIIe siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire*, "Les manuels d'art et d'archéologie antiques", nº 2, Maisons, palais, villas et tombeaux, París, Picard D.L., 1996, pp. 136-213.

GUIRAL PELEGRÍN, C., "La pintura romana en España: aportaciones recientes", en NOGALES BASARRETE, T., *La pintura romana antigua actas del coloquio internacional: Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, septiembre 1996*, Mérida, Museo Nacional Arte Romano, 2000, pp. 21-34.

HERNÁNDEZ RAMÍREZ, J., "Conclusiones de la pintura mural en Emérita Augusta", *Proserpina*, nº 13, 1996, pp. 65-112.

HERNÁNDEZ RAMÍREZ, J., "La praxis de la pintura mural de Emerita Augusta", en NOGALES BASARRETE, T., *La pintura romana antigua actas del coloquio internacional: Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, septiembre 1996*, Mérida, Museo Nacional Arte Romano, 2000, pp. 37-53.

KEAY, S.J., *The archaeology of Early Roman Baetica*, Journal of Roman Archaeology, Portsmouth, 1998.

KEAY, S.J., "Prólogo", en CABALLOS RUFINO *et alli*, *Itálica arqueológica*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, pp. 11-13.

LANCHA, J., "De nuevo sobre el Mosaico Cosmológico de Mérida, en relación con su contexto lusitano", en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.Mª (ed), *El Mosaico Cosmogónico de Mérida. Eugenio García Sandoval, in Memoriam*, "Cuadernos Emeritenses" nº 12, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 1996, pp. 185-193.

LANCHA, J., "El Mosaico Cosmológico de Mérida", *Revista de Arqueología*, nº 49, p. 16-20.

LANCHA, J., "La mosaïque cosmologique de Mérida: Étude technique et stylistique", *Melanges de la Casa de Velázquez*, 19, Madrid, Casa de Velázquez, 1983, pp. 17-68.

LASHERAS CORRUCHAGA, J.A., "Pavimentos de *opus signinum* en el valle medio del Ebro", *Boletín del Museo de Zaragoza*, nº 3, 1984, pp. 165-192.

LASHERAS, J.A. y HERNÁNDEZ PRIETO, M^a A., "Explicar o contar. La selección temática del discurso histórico en la musealización", en *Actas del III Congreso Internacional sobre musealización de yacimientos arqueológicos. De la excavación al público. Procesos de decisión y creación de nuevos recursos: Zaragoza, 15, 16, 17 y 18 de Noviembre de 2004*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza-Institución Fernando el Católico, 2005.

LEQUÉMENT, R. "Rapport préliminaire sur deux sondages effectués à Mérida. Septembre - Octobre 1973", en *Noticiario Arqueológico Hispánico*, v. 5, Madrid, Comisaría General de Patrimonio Artístico, 1977, p. 145-166.

MAR, R. y RUÍZ DE ARBULO, J., *Ampurias romana: Historia, arquitectura y arqueología*, Sabadell, AUSA, 1993.

MÁRQUEZ PÉREZ, J., "Intervención arqueológica en el estadio de fútbol", *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 1, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 1995, p. 80-93.

MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a J., *Historia y Teoría de la conservación y restauración artística*, Madrid, Tecnos, 2000.

MARTÍNEZ VERGEL, J., y MESA HURTADO, R., "Casa romana del Mithraeum, Mérida", *Oeste: Revista de arquitectura y urbanismo del Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura*, nº 8-9, 1992, pp. 101-112.

MATEOS CRUZ, P., "Proyecto de Arqueología urbana en Mérida: Desarrollo y primeros resultados", *Extremadura Arqueológica*, v. IV, Junta de Extremadura, 1995, pp.191-213.

MATEOS CRUZ, P., "Reflexiones sobre la trama urbana de Augusta Emerita", *Anas*, v. 7-8, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 1994-95.

MATEOS CRUZ, P., "Topografía y evolución urbana", en DUPRÉ RAVENTÓS, X., *Mérida. Colonia Augusta Emerita*, Las capitales provinciales de Hispania, nº 2, Roma, L'Erma, 2004.

McKAY, A.G., *Houses, villas and palaces in the Roman world*, "Aspects of Greek and Roman life", Londres, Thames and Hudson, 1975.

MORA, P., "Conservación de revoques, estucos y mosaicos excavados", en PRICE, N.S. (ed.), *La conservación en excavaciones arqueológicas con particular referencia al área del Mediterráneo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 103-112.

MUSSO, L., "Ricerca iconografica per la restituzione del modello compositivo", *Rivista Dell'istituto Nazionale D'archeologia e storia del'arte*, S. III, Año VI-VII, 1983-84, pp. 151-190.

NICOLAU I MARTÍ, A., "Excavar, exponer, conservar o reservar", en *Actas del III Congreso Internacional sobre musealización de yacimientos arqueológicos. De la excavación al público. Procesos de decisión y creación de nuevos recursos: Zaragoza, 15, 16, 17 y 18 de Noviembre de 2004*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza-Institución Fernando el Católico, 2005.

ORBERG, H.H., *Lingua latina per se illustrata. Familia romana*, Dinamarca, Domus latina, 2007.

OLCINA DOMÉNECH, M., "De la conservación a la presentación. El tratamiento de los restos: reintegrar, reconstruir, recrear...", en *Actas del III Congreso Internacional sobre musealización de yacimientos arqueológicos. De la excavación al público. Procesos de decisión y creación de nuevos recursos: Zaragoza, 15, 16, 17 y 18 de Noviembre de 2004*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza-Institución Fernando el Católico, 2005.

OLMOS BENLLOCH, P., “La preparación de la pintura mural en el mundo romano”, *Exnovo*, nº 3, 2006, pp. 23-40.

PALMA GARCÍA, F., “Las casas romana intramuros en Mérida. Estado de la cuestión”, *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 3, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 1997, pp. 347-365.

PERALTA BEJARANO, M^a I., *Conjunto Arqueológico-natural de Santomé. Excavación, consolidación y musealización de un sector del castro*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2004.

PÉREZ CENTENO, M^a R., “Las ciudades hispanas en el siglo III d.C. Un ejemplo: Emerita Augusta”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, v. 11, 1998, pp. 295-306.

PICARD, G.Ch., “Observations sur la mosaïque cosmologique de Mérida”, en STERN, H. y LE GLAY, J. (eds), *La mosaïque gréco-romaine II. Actes du 2 colloque international pour l'étude de la mosaïque antique, Vienne 30 août-4 septembre 1971*, Viena, 1975, p. 123 y ss.

PIJOAN, J., “Las obras edilicias del último siglo de la República romana”, *Summa Artis*, v. V: *Arte romano, etrusco y helenístico*.

PIZZO, A., “La casa del Anfiteatro de Augusta Emérita”, *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 7, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 2004, p. 335-349.

PRICE, N.S., “La conservación de excavaciones y la recomendación de la UNESCO de 1956”, en PRICE, N.S. (ed.), *La conservación en excavaciones arqueológicas con particular referencia al área del Mediterráneo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 149-155.

RACKHAM, H., *Plinio el Viejo, Historia Natural*, XXXV, 79-92, Cambridge, Loeb Classical Library, 1938-1952, pp. 319-331.

QUET, M.H., *La mosaïque cosmologique de Mérida. Propositions de lecture*, Paris, Diffusion E. de Boccard, 1981.

RAMALLO ASENSIO, M.F., “Talleres y escuelas musivarias en la Península Ibérica”, en *Mosaicos romanos: estudios sobre iconografía. Alberto Balil “in memoriam”*, Guadalajara, 1990, pp. 135-180.

RAMOS SÁNCHEZ, F. y GUTIERREZ PAJUELO, E., *Mérida*, Madrid, Publicaciones Mérida, 1989.

REGUERAS GRANDE, F., *El mosaico de “Hilas y las ninfas”, rapto y rescate del héroe*, Valladolid, Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León, 1994.

ROBADOR GONZÁLEZ, M^a D., “Técnica constructiva de las columnas de la domus del Mithraeum en Augusta Emerita, elaboradas con mortero de cal”, *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 4, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 1998, pp. 463-488.

RODRÍGUEZ TEMIÑO, I., *Arqueología urbana en España*, Barcelona, Ariel, 2004.

RUIZ PARDO, J., “La conservación y restauración de la pintura mural en España”, en JIMÉNEZ SALVADOR, J.L., *I Coloquio de pintura mural romana en España*, Valencia, Ministerio de Cultura y Generalitat Valenciana, 1992, pp. 61-69.

SÁNCHEZ BARRERO, P.D., “La estructuración del territorio emeritense: la organización del paisaje en las proximidades de la colonia”, en NOGALES BASARRETE, T. (ed.), *Augusta Emerita. Territorios, espacios, imágenes y gentes en Lusitania romana*, “Monografía emeritenses”, nº 8, Madrid, Ministerio de Cultura, 2004, pp. 69-91.

SÁNCHEZ BARRERO, P.D., “Las villae romanas en el antiguo territorio emeritense: Estado de la cuestión”, *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 2, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 1996, p. 329-340.

SÁNCHEZ BARRERO, P.D., "Territorio y sociedad en Augusta Emérita", en GORGES, J.G. y NOGALES BASARRATE, T. (eds), *Sociedad y cultura en Lusitania romana, IV Mesa Redonda internacional*, Mérida, Gabinete de Iniciativas Transfronterizas, 2000, pp. 203-228.

SÁNCHEZ BARRERO, P.D. y ALBA CALZADO, M., "Intervención arqueológica en la Parcela C-1 de Bodegonos. Instalación industrial de material constructivo para la edificación de Emérita Augusta", *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 2, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 1996, p. 237-265.

SÁNCHEZ BARRERO, P.D. y MARÍN GÓMEZ-NIEVES, B., "Caminos periurbanos de Mérida", *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 4, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 1998, p. 549-569.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, G., y NODAR BECERRA, R., "Reflexiones sobre las casas suburbanas en Augusta Emérita: Estudio preliminar", *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. Memoria*, nº 3, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida, 1997, pp. 367-385.

SAQUETE, J.C., "Privilegio y sociedad en Augusta Emérita: la cuestión del *Ius Italicum* y la *Immunitas*", en GORGES, J.G. y NOGALES BASARRATE, T. (eds), *Sociedad y cultura en Lusitania romana, IV Mesa Redonda internacional*, Mérida, Gabinete de Iniciativas Transfronterizas, 2000, pp. 379-389.

SASSATELLI, G., "Le abitazioni e i luoghi della produzione", *La città etrusca di Marzabotto*, Bolonia, Grafis, 1989, pp. 53-74.

SILLIERES, P., "La maison romaine à Baelo Claudia. Essai de révision des données anciennes", en *Actas de la casa urbana hispanorromana*, Zaragoza, 1991, pp. 321-326.

STIERLIN, H., "Las ciudades destruidas por el Vesubio: Pompeya, Herculano y Stabias", *El Imperio Romano: Desde los etruscos a la caída del Imperio Romano*, "Arquitectura Mundial de Taschen", Italia, Taschen, 1997.

STUBBS, J.H., "Protección y exhibición de estructuras excavadas", en PRICE, N.S. (ed.), *La conservación en excavaciones arqueológicas con particular referencia al área del Mediterráneo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 85-101.

URIBE AGUDO, P., "Arquitectura doméstica en Bilbilis: la Domus I", *Saldvie*, nº 4, 2004, pp. 191-220.

VENTURA VILLANUEVA, A., "Resultados del seguimiento arqueológico en el solar de la C/ A. de Saavedra, 10", en *Anales de Arqueología Cordobesa*, nº 2, Córdoba, 1991, pp. 253-290.

VITRUVIO, M., *Los diez libros de arquitectura*, Linkgua ed., 2007.

ZANOVELLO, P., "L'acqua nella città e nella casa", en BULLO, S. y GHEDINI, F. (eds.), *Amplissimae atque ornatissimae domus* (Aug., civ., II, 20, 26). *L'edilizia residenziale nelle città della Tunisia romana*, "Antenor Quaderni", nº 2, Roma Quasar, 2003, pp. 299-313.

Complutum, la ciudad de las ninfas. Viaje virtual a una ciudad romana. Catálogo de la exposición. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 14 de Octubre de 2004 a 9 de Enero de 2005, Madrid, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2004.

Conjunto Arqueológico de Mérida, Patrimonio de la Humanidad, Salamanca, Junta de Extremadura, 1994.

Mosaico romano del Mediterráneo. Museo Arqueológico Nacional, Madrid, Mayo-Julio 2001, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001.

Fotografías referenciadas.

www.dapt.ing.unibo.it/nuovosito/Docenti/Bettazzi/corsobet/vitruvio/indice.htm

www.lsg.musin.de/geschichte/geschichte/isb/Museum/handen.htm

www.nortecastilla.es/20081019/palencia/obras-olmeda-concluyen-falta-20081019.html

www.sfpaula.com/italicavirtual/

<http://alenar.wordpress.com/2007/09/page/2/>

http://web.educastur.princast.es/cursos/cursowqp/aplic/m%20angeles%20cabeza/wq_pags/proceso.htm

